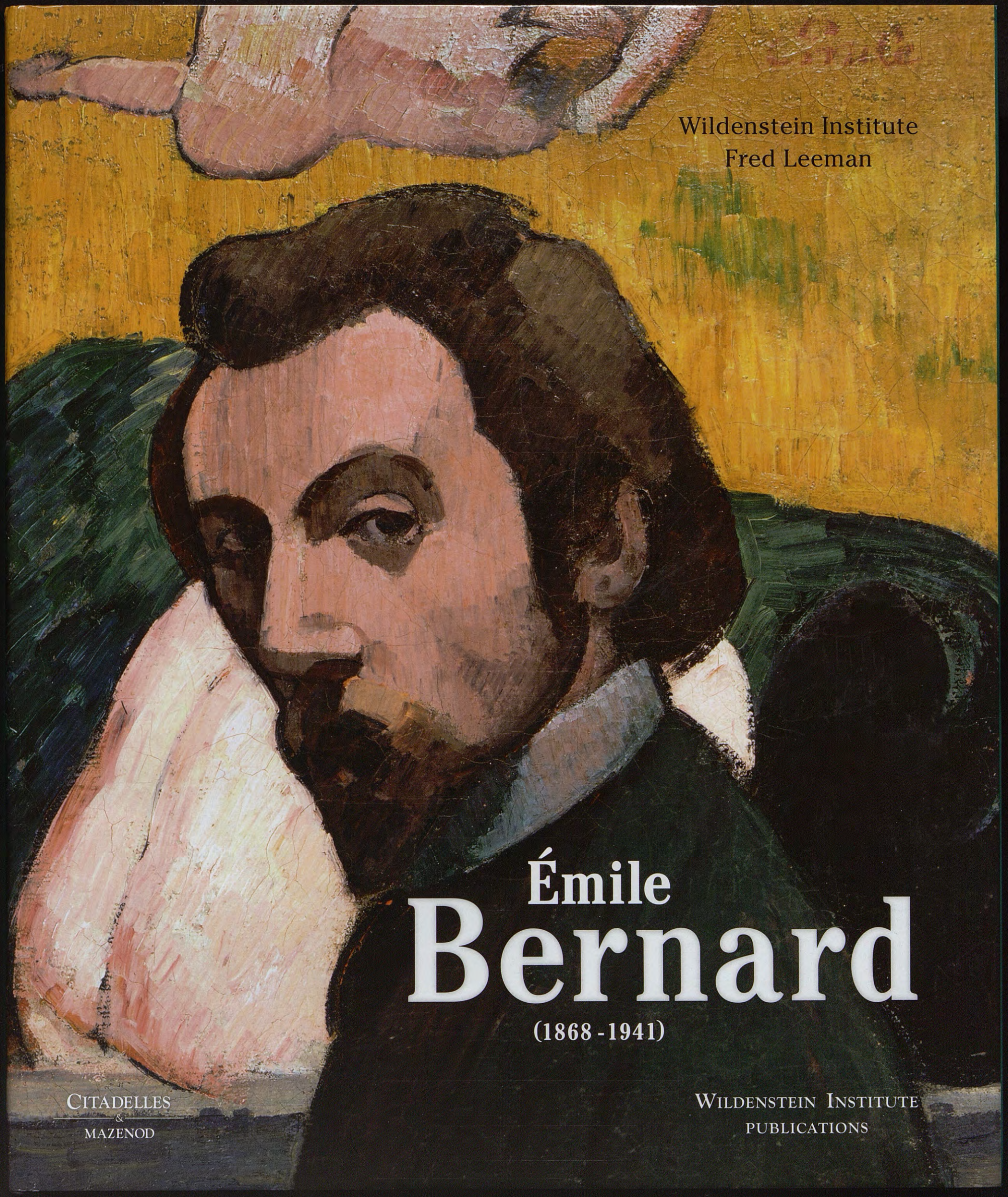


Wildenstein Institute
Fred Leeman

Émile Bernard

(1868 - 1941)

CITADELLES & MAZENOD

WILDENSTEIN INSTITUTE PUBLICATIONS

WILDENSTEIN INSTITUTE
PUBLICATIONS

Bernard

Émile

CITADELLES
&
MAZENOD

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art, le Néerlandais **Fred Leeman** a enseigné cette discipline durant plus de dix ans (1975-1987) à l'université de Groningue (Pays-Bas). Commissaire d'expositions au Van Gogh Museum (Amsterdam) de 1987 à 1990, il a ensuite occupé le poste de conservateur au département des Peintures et Sculptures de ce même musée, ainsi qu'au musée Mesdag à La Haye. Fred Leeman a participé à l'organisation de diverses expositions en Europe et aux États-Unis, notamment sur Van Gogh, Odilon Redon ou Émile Bernard (*Émile Bernard 1868-1941*, Mannheim et Amsterdam, 1990). Il est également l'auteur de très nombreux articles et ouvrages consacrés à ces grands maîtres, parmi lesquels on peut citer « "Ligne senties" – Van Gogh in discussion with Gauguin and Bernard in Arles and Saint-Rémy », dans cat. exp. *Van Gogh. Heartfelt lines*, Vienne, Albertina Museum, 2008, pp. 83-98 ; ou encore, coécrit avec Fleur Roos Rosa de Carvalho, *Odilon Redon and Émile Bernard. Masterpieces from the Andries Bonger Collection*, Amsterdam / Zwolle, 2009.

En couverture
Portrait de l'artiste (détail)
1890, huile sur toile
Brest, musée des Beaux-Arts.

En quatrième de couverture
Vendeurs d'oranges
1897, huile sur toile
Collection privée.

Émile Bernard

WILDENSTEIN INSTITUTE

FRED LEEMAN

avec la collaboration de
BÉATRICE RECCHI-ALTARRIBA, petite-fille de l'artiste
et ANNIE CHAMPIÉ

Émile Bernard

(1868-1941)

Documentation
LUCREZIA ARGYROPOULOS-RECCHI et CÉLINE CORDIER

CITADELLES
&
MAZENOD

WILDENSTEIN INSTITUTE
PUBLICATIONS

© 2013 Editio — Éditions Citadelles & Mazenod
8, rue Gaston-de-Saint-Paul
75116 Paris
www.citadelles-mazenod.com

© Wildenstein Institute, Paris, 2013
© Wildenstein Institute Publications, Paris, 2013

En application du code de la propriété intellectuelle,
il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement
le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie
(20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris)

ISBN : 978 2 85088 571 6
Dépôt légal : octobre 2013

Émile Bernard dans son atelier quai de Bourbon,
c. 1940, photographie.
Collection privée.

En frontispice
Autoportrait
1912, huile sur toile, 78 × 64 cm.
Collection privée.

Remerciements

C'est avec une grande émotion que nous nous souvenons de la confiance que Daniel Wildenstein nous a accordée en réalisant les derniers vœux de Clément Altarriba, beau-fils du peintre : que celui-ci soit enfin honoré avec cette monographie qui rend justice au grand artiste qu'il aimait.

Le Wildenstein Institute et son président, Guy Wildenstein, fidèle à la promesse de son père, nous ont permis de consacrer plus de dix ans à l'élaboration de cet ouvrage et nous ont offert toutes les facilités pour les investigations indispensables à son élaboration.

Nous tenons à exprimer une reconnaissance toute particulière à Béatrice Recchi-Altarriba, la petite-fille de l'artiste, qui nous a transmis son immense amour et sa prodigieuse admiration pour son grand-père. Pendant ces dix années, elle n'a cessé de nous encourager, de nous faire partager son enthousiasme et ses souvenirs. Avec son mari Alessandro, elle nous a accueillis chaleureusement à maintes reprises dans l'atelier du quai de Bourbon, tel qu'il était du vivant de l'artiste. Ils nous ont donné accès à toute la documentation familiale : correspondance, archives de presse, archives photographiques, toutes les éditions de livres écrits et illustrés par Émile Bernard. Béatrice et Alessandro nous ont également fait découvrir des tableaux de leur collection et de multiples dessins, aquarelles, gravures de l'artiste. Alessandro, dans sa lecture très attentive du manuscrit, a rectifié quelques inexactitudes et a toujours cherché à l'enrichir par sa connaissance approfondie des archives familiales. Leur fille Lucrezia Argyropoulos-Recchi a constitué des dossiers techniques pour les œuvres de son arrière-grand-père, un prélude à un futur catalogue critique, en dépouillant ventes publiques et grandes expositions, et a participé aux premières recherches. Un tel engagement, une telle disponibilité des descendants d'un artiste sont exceptionnels et notre gratitude est infinie. Sans leur détermination sans faille, cet ouvrage n'aurait pas vu le jour.

L'autre partenaire de la réalisation de cet ouvrage est l'équipe du Wildenstein Institute à laquelle nous devons la réalisation finale de ce livre. Dirigé avec passion et persévérance par Marie-Christine Maufus, ce projet complexe et de longue durée se concrétise aujourd'hui. Annie Champié, collaboratrice de longue date du Wildenstein Institute, a révisé totalement depuis plus de deux ans la traduction française du manuscrit, a corrigé des erreurs d'interprétation des documents et surtout l'a enrichi par ses recherches personnelles approfondies et l'exploitation méticuleuse de la correspondance. Inspirée par son enthousiasme pour l'artiste, elle a travaillé en véritable historien d'art et cet ouvrage porte aussi son empreinte. Que soit également félicitée Céline Cordier, véritable coordinatrice, qui a réuni avec patience toute l'iconographie, découvert la localisation de certains tableaux et réalisé une bibliographie exhaustive sur les écrits d'Émile Bernard et la liste complète des expositions auxquelles l'artiste a participé.

N'oublions pas de remercier Alexandra Schmidt, qui, à l'instar de l'auteur, a rédigé l'anglais du manuscrit original. Puis Élisabeth Raffy qui avait réalisé une première version de l'adaptation française du manuscrit anglais et Christine Piot qui a traduit dix chapitres sur les dix-sept, ainsi que tous les collaborateurs du Wildenstein Institute qui nous ont assistés sur diverses questions, principalement Sylvie Crussard, Sophie Pietri et Anne Sohier.

Nos remerciements s'adressent également à Madame Lorédana Harscoët-Maire, qui nous a reçus plusieurs fois à Tonnerre, communiqué renseignements, souvenirs, photographies et dont les publications sur la correspondance de son grand-père ont largement été utilisées dans cette monographie. Son frère André Maire nous avait facilité, avec la même courtoisie, l'accès à ses archives personnelles. Madame M. M. Crommelin-Huyssen van Kattendijke nous a reçus maintes fois et nous a aimablement communiqué les documents de sa collection qui témoignent de l'amitié entre André Bonger et Émile Bernard.

Nous tenons également à remercier les conservateurs des différents départements (conservation, photographie, documentation) des musées français et étrangers, des bibliothèques internationales qui, au cours de ces dix années, ont contribué à faciliter nos recherches.

Plusieurs chercheurs ont, dans un esprit de libre échange scientifique, partagé leurs connaissances sur Émile Bernard et son temps. Nous tenons à remercier particulièrement : Rodolphe Rapetti, MaryAnne Stevens, Adolf Smitmans, Vojtech Jirat-Wasiutyński et Neil McWilliam. En plus, nous avons grandement profité des conseils de Roseline Bacou, Nienke Bakker, Martin Bailey, Andreas Blühm, Caroline Boyle-Turner, André Cariou, Roland Dorn, Walter Feilchenfeldt, Gilles Genty, Gloria Groom, Dorothee Hansen, Freek Heijbroek, Leo Jansen, Hans Luijten, Willem O'Russell, Fieke Pabst, Elisabeth Rasch, Fleur Roos Rosa de Carvalho, Peter Rudd, Willem O. Russell, Susan Stein, Chris Stolwijk, Richard Thomson, Louis van Tilburgh, Isabelle Vazelle, Jaap Versteegh, Gabriel Weisberg, Hugues Wilhelm. Henry Travers Newton et Devi Ormond nous ont donné de précieuses informations techniques sur le chef-d'œuvre *Le Pardon*.

Pour l'iconographie, remercions ici tout particulièrement : Paola Aeschlimann-Rebstein, Marie El Caïdi, Perrine Le Blan, Albertien Lykles-Livius, Maurice Simon, et les photographes Gérard Dufrene et Olivier Rousseau.

Nos remerciements ne seraient pas complets si nous ne les adressions pas à nos partenaires éditoriaux, Matthieu de Waresquiel, directeur de Citadelles & Mazenod ; Geneviève Rudolf, directrice éditoriale ; son adjointe Pauline Carlier et les collaborateurs artistiques (Guillaume Rosier et Luc Martin) qui ont contribué à réaliser cette importante et première monographie consacrée à Émile Bernard.

Sommaire

11 **Préface** de Guy WILDENSTEIN

15 **Avant-propos** de Béatrice RECCHI-ALTARRIBA

19 **Généalogie d'Émile Bernard**

23 **Prologue**

Chapitre I
27 **L'Initiation**
1868-1886
L'arrivée à Paris
L'atelier Cormon
Les premières études
L'Heure de la viande

Chapitre II
53 **Le Voyage à pied**
1886-1887
Les premières haltes
L'arrivée à Pont-Aven
Le retour à Paris

Chapitre III
67 **La Théorie contraire : le cloisonnisme**
1887
La course à l'innovation artistique
Le deuxième voyage en Bretagne
Vers l'abstraction

Chapitre IV
85 **Les Peintres du Petit Boulevard**
fin 1887 – début 1888
Exposés dans un café
Les synthèses géométriques
Les natures mortes

Chapitre V
105 **Une année cruciale**
1888
Entre Pont-Aven et Arles
Fraternité artistique !
Troisième séjour à Saint-Briac
Les tensions s'accumulent
Vers une peinture religieuse moderne !
Le côté vénal de la vie : poésie et croquis
La lecture de la Bible
L'éclosion du symbolisme
Madeleine, muse moderne
Convergence de style et divergence d'idées
L'échange de portraits
Un art décoratif
Un petit meuble à quatre mains
Un univers décoratif provocateur

Chapitre VI
151 ***Amor profanus, amor divinus***
1889-1890
Les peintres graveurs
L'exposition du café Volpini
Les grandes décorations religieuses
À la mémoire de Van Gogh
« Monsieur Gauguin, vous êtes un traître »

Chapitre VII
179 **Péladan et les Indépendants**
1891-1892
Le retour à Saint-Briac
Un agenda bien rempli
Le salon de la Rose+Croix

Chapitre VIII
201 **La Fuite en Égypte**
1892-1896
Les commandes décoratives
Le voyage en Italie
Constantinople
Samos
Publication des *Lettres de Van Gogh* au *Mercure de France*
Jérusalem
Tantah
Le charme d'Hanenah
Le primitivisme religieux
Artiste et critique

Chapitre IX
257 **Espagne : la reconquête des maîtres anciens**
août 1896 – mai 1897
La vision révélatrice
Séville
« La Confession de Madeleine »

Chapitre X
271 **Grandes machines**
mai 1897 – fin 1900
Le chagrin et l'oubli
La trilogie égyptienne
« *Aller au public* »
Rêver à Venise

Chapitre XI
311 **Faire sa rentrée**
janvier 1901 – fin 1903
Le retour en France
L'exposition chez Vollard
Un nouvel amour : André Fort
Les expositions parisiennes en 1902

Chapitre XII
335 **Renaître à Venise et réveiller les polémiques**
1903
« On lui rendra difficilement justice »

Chapitre XIII
351 **Cézanne, comme dévoilé par Bernard**
1904
Les critiques novatrices (1891, 1894)
L'article de 1904
L'élève corrige le maître
Le critique révélateur

Chapitre XIV
375 **La Rénovation esthétique**
septembre 1904 – novembre 1913
Le séjour napolitain
La fondation de *La Rénovation esthétique*
L'atelier de la rue Cortot
Le cercle de l'atelier Cortot
Bonger et Bernard : une amitié contraire
Intrigues à Prague
La disparition de ses parents

Chapitre XV
409 **L'Esclave nue**
1910-1937
Lucie Hébert
Armène Ohanian
Bernard illustrateur
Montmorency, un lieu féerique
Le dernier grand amour

Chapitre XVI
443 **Le Cycle humain**
1921-1926
Première version du *Cycle humain*
Deuxième version du *Cycle humain*

Chapitre XVII
467 **La Lutte avec l'histoire**
1926-1941
« *Ce tableau signé Gauguin mais il est de moi !…* »
La réconciliation avec Maurice Denis
Stratégies commerciales
Le dernier séjour à Pont-Aven

491 **Épilogue**

Annexes sur CD-Rom
Bibliographie
Liste des expositions
Titres des œuvres citées et reproduites
Index des noms de lieux et de personnes
Liste des pseudonymes d'Émile Bernard

Abréviations

Amsterdam, Archives VGM : Amsterdam, Archives Van Gogh Museum

Amsterdam, RPK : Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum

Amsterdam, RPK-Bonger : Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Archief Bonger

AmV : L'*Aventure de ma vie*, manuscrit inédit, rédigé par Émile Bernard, c. 1939

BCMN : Bibliothèque centrale des Musées nationaux

BNF : Bibliothèque nationale de France

Bruxelles, AACB-Bouquelle : Bruxelles, Archives de l'art contemporain en Belgique, Fonds Jean Bouquelle

Bruxelles, BR-Bogaert : Bruxelles, Bibliothèque royale, Fonds van Bogaert

BSHAF : Bulletin de la Société d'histoire de l'art français

cat. expo. Mannheim/Amsterdam 1990 : Mannheim (Allemagne), Stadtische Kunsthalle Mannheim, [12 mai-5 août 1990] ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, [24 août-4 novembre 1990], *Emile Bernard. 1868-1941. A Pioneer of Modern Art*

cat. expo. Toronto/Amsterdam 1981 : Toronto (Canada), Art Gallery of Ontario, [24 janvier-22 mars 1981] ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, [9 avril-14 juin 1981], *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*

Cooper 1983, GAC + n° : Douglas Cooper, *Paul Gauguin. 45 lettres à Vincent, Theo et Jo Van Gogh*, Staatsuitgeverij, La Haye et Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1983

E.B. : Émile Bernard

F + n° : Jacob De La Faille, *L'Œuvre de Vincent Van Gogh - Catalogue raisonné*, Paris, 1928 ou Jacob De La Faille, *The Works of Vincent van Gogh, His Paintings and Drawings*, édition révisée, Amsterdam, 1970

GBA : *Gazette des Beaux-Arts*

Harscoët-Maire 1997 : « Lettres d'Émile Bernard (1886) : de Cancale à Saint-Briac » ; « Lettres d'Émile Bernard (1887) : de Cancale à Saint-Briac » et « Lettres d'Émile Bernard (1888) : à Saint-Briac », présentées par le docteur Laure Harscoët-Maire, in *Le Pays de Dinan*, Dinan, Bibliothèque municipale, 1997

Harscoët-Maire 1998 : « Lettres d'Émile Bernard (1889) : à Saint-Briac » et « Lettres d'Émile Bernard (1891) : à Saint-Briac », présentées par le docteur Laure Harscoët- Maire, in *Le Pays de Dinan*, Dinan, Bibliothèque municipale, 1998

INHA : Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

L + n° : Jean-Jacques Luthi, *Émile Bernard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1982

Los Angeles, GRI : Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library

Malingue 1946 : *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, recueillies et préfacées par Maurice Malingue, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1946

McW 2012 : *Émile Bernard. Les lettres d'un artiste (1884-1941)*, édition établie par Neil McWilliam. Textes recueillis par Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, Bogomila Welsh-Ovcharov, Paris, Les Presses du réel, 2012

MdF : *Mercure de France*

Merlhès 1984 : *Correspondance de Paul Gauguin, documents, témoignages*, édition établie par Victor Merlhès, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984

Merlhès 1995 : Victor Merlhès, *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites*, Tahiti, Avant et Après, 1995

Morane 2000 : Daniel Morane, *Émile Bernard. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, musée de Pont-Aven, 2000

Paris, Custodia : Paris, Fondation Custodia

PennState-EBpapers : Pennsylvania State University, Rare Books and Manuscripts and Special Collections Library, Emile Bernard Papers

Rivière 1994, I ou II : Émile Bernard, *Propos sur l'art*, 2 vol., édition établie, présentée et annotée par Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994

Stuart 1970 : John A. Stuart, *Correspondance d'Émile Bernard avec Miloš Marten. 1908-1914*, thèse de doctorat de l'Université de Paris (dactylographiée), 1970, publiée en 1974 à Arlington, The University of Texas

vangoghletters : Site créé en 2009 par le Van Gogh Museum et le Huygens Institute of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, regroupant toute la correspondance de Vincent van Gogh : http://vangoghletters.org

Les culs-de-lampe qui terminent les chapitres sont tirés d'ouvrages illustrés par Émile Bernard.

Le Blé noir
1888, huile sur toile,
73 × 90 cm.
Collection privée.

Double page suivante : détail

Préface

Peu de temps avant sa disparition, Clément Altarriba, gendre d'Émile Bernard et ardent défenseur de l'artiste, écrivait le 2 janvier 1996 à mon père, sur deux feuilles de cahier d'écolier, qu'il lui restait « un pieux devoir à accomplir » et lui demandait de collaborer avec sa fille Béatrice à l'élaboration de l'ouvrage qui célébrerait « l'œuvre de son grand-père, œuvre pleine d'intérêt et de beauté artistique et (plastique) », l'œuvre d'un « peintre écrivain de grande valeur, un des meilleurs avec Maurice Denis… ».

Ce souhait est exaucé. Mon père a lancé ce projet dans les années 2000, soutenu par la passion communicative et l'appui inconditionnel de Béatrice, de son mari Alessandro et de leur fille Lucrezia. Toutes les archives familiales précieusement conservées quai de Bourbon et méticuleusement classées (correspondances inédites, photographies de tableaux, photographies plus intimes, coupures de presse, écrits et ouvrages illustrés de l'artiste) furent mises à l'entière disposition de l'auteur choisi pour la rédaction de la monographie, Fred Leeman, et des collaborateurs du Wildenstein Institute.

Une grande tâche commençait : il a fallu plus de dix années pour l'accomplir.

Mon espérance la plus vive est que le lecteur prenne un immense plaisir à découvrir ce très grand artiste aux multiples talents auquel il faut rendre aujourd'hui justice et hommage.

Je veux tout particulièrement remercier Béatrice, Lucrezia et Alessandro, de leur confiance inébranlable envers notre institut, de leur obstination, de leur enthousiasme, de leur dévouement inépuisable durant toutes ces longues années.

Je tiens à féliciter Fred Leeman pour l'énorme travail scientifique accompli en collaboration avec Annie Champié qui effectua une adaptation minutieuse du manuscrit et l'enrichit de précieuses recherches, ainsi que tous les artisans de sa réalisation, en particulier Céline Cordier pour les recherches iconographiques et bibliographiques.

Je tiens enfin à remercier et féliciter notre infatigable « chef d'orchestre », je veux parler de la directrice des publications du Wildenstein Institute, Marie-Christine Maufus.

Cet ouvrage est aussi un vibrant hommage à deux hommes, Clément Altarriba et Daniel Wildenstein, qui ont compris et admiré Émile Bernard.

GUY WILDENSTEIN

Avant-propos

C'est avec enthousiasme, orgueil et émotion que je participe à la présentation de ce prestigieux ouvrage dédié à mon grand-père.

Si je pouvais, dans ma vie, avoir la possibilité d'expliquer au monde qui était Émile Bernard, le temps ne me suffirait pas. Même maintenant il m'est bien difficile de capter son âme et son besoin continu de vibrer et d'inventer. Il ne pensait qu'à se recréer et se renouveler, dans sa vie comme dans sa peinture, d'où cette recherche sans fin de lui-même. La douleur et la souffrance étaient son point de repère pour peindre et écrire. Tous ses poèmes et ses écrits sont le reflet de sa lutte contre la médiocrité. Il était tout simplement unique. Tout le fascinait, ses symboles étaient l'amour, la beauté et la liberté.

Cette monographie nous offre un vaste choix d'œuvres de toutes les techniques utilisées pendant ses cinquante années de création. Les références s'appuient sur de nouvelles recherches approfondies et sur de nouvelles propositions d'interprétation de sa peinture dans les trois différentes périodes : les œuvres de sa jeunesse ; sa période orientaliste et celle de la maturité. Sans oublier l'artiste qui employait avec un égal talent le pinceau et la plume ; le peintre doublé d'un poète.

Béatrice et Clément Altarriba regardant un ouvrage d'Émile Bernard, c. 1945, photographie. Collection privée.

Clément et Élisabeth Altarriba, c. 1930, photographie. Collection privée.

À la fin du XIXe siècle, l'œuvre de jeunesse d'Émile Bernard constitue un apport déterminant au passage à l'art moderne et à la naissance du symbolisme pictural. Puis, au commencement du XXe siècle, un premier et radical changement dans sa peinture, en juxtaposition à la précédente, le place à l'avant-garde du mouvement pictural, appelé « le retour à l'ordre », qui se développera en Europe autour des années 1918.

C'est en 1992 que Daniel Wildenstein, mes parents Clément et Élisabeth Altarriba et moi-même avons envisagé le projet de catalogue dédié à mon grand-père. Cette entreprise découle de la collaboration étroite, sur le marché de l'art, entre mon père, Daniel Wildenstein, et avant lui son père Georges. Cette relation fut de longue durée, d'un haut niveau et fondée sur la confiance et l'estime réciproque. Après leur disparition et le décès prématuré d'Alec Wildenstein, son frère Guy, dans le respect de la tradition familiale, a donné un élan novateur à ce travail pour le mener à bien aujourd'hui. Je lui adresse mes plus vives félicitations et ma plus sincère et profonde gratitude. Je tiens à le remercier ici très sincèrement d'avoir honoré l'ancienne amitié qui a lié dans l'art et pour l'art, nos pères, et d'avoir ressenti avec son père et avant les autres, que cet ouvrage sur Émile Bernard était nécessaire et sans précédent.

Je renouvelle toute mon estime et ma reconnaissance à Fred Leeman, auteur de l'ouvrage et historien d'art reconnu. Il a construit le portrait d'un grand artiste. Ses recherches approfondies, son travail scientifique et professionnel nous offrent une vision objective et réaliste de l'univers pictural et littéraire qui a caractérisé la vie d'Émile Bernard.

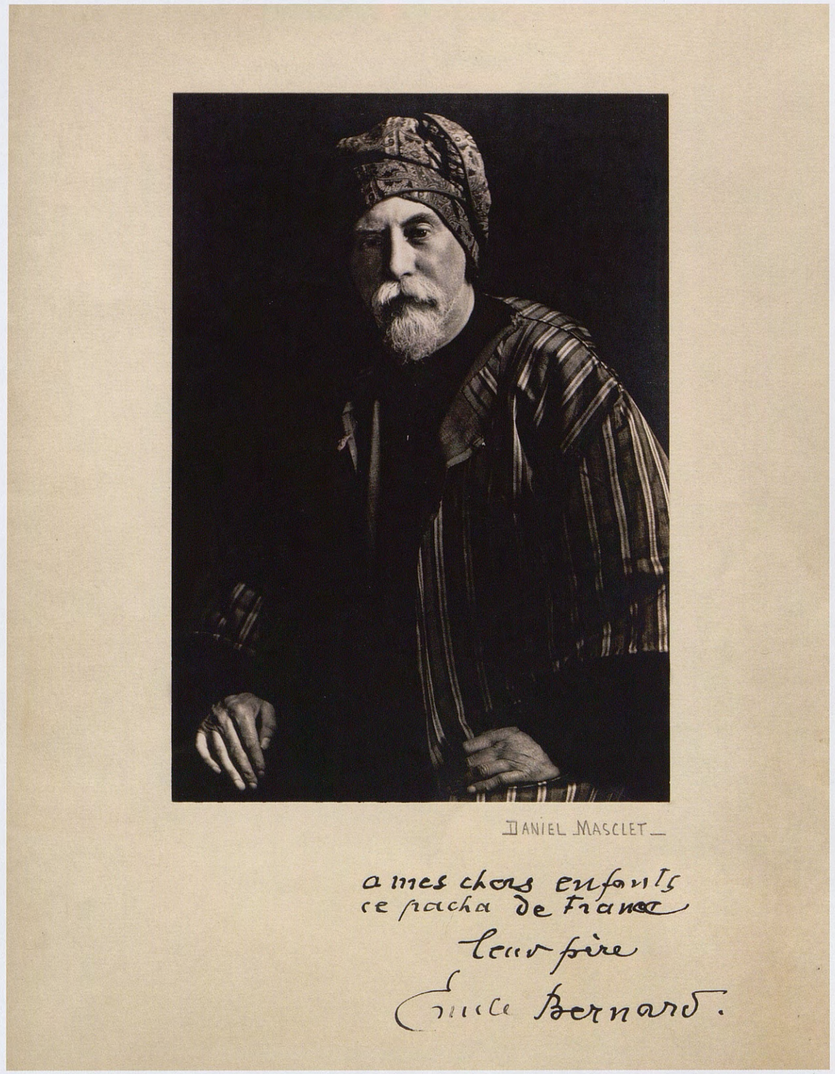
Enfin, laissez-moi ajouter une petite note familiale. Pendant toutes ces années, le soutien et l'aide que j'ai reçus de mon mari, Alessandro Recchi, et de ma fille Lucrezia Argyropoulos-Recchi, complètement investis dans cette œuvre, restent au premier plan dans mon cœur, sans oublier le soutien moral et affectueux de ma fille aînée Alexandra qui vit en Italie, de mon gendre, Stéphane Argyropoulos, et de tous mes petits-enfants.

Cet ouvrage extraordinaire a été fait par des personnes extraordinaires, dont l'équipe éditoriale du Wildenstein Institute, qui n'ont jamais douté ni abandonné. Il représente pour moi une très longue histoire qui m'est très douce et je suis émue de pouvoir vous la raconter ainsi. Émile, à l'âge de soixante-dix ans, a écrit une autobiographie et l'appela l'*Aventure de ma vie*. Ce livre est en quelque sorte « l'aventure de nos vies ».

BÉATRICE RECCHI-ALTARRIBA

Clément Altarriba, Béatrice et Alessandro Recchi lors du vernissage de l'exposition rétrospective *Émile Bernard* à la fondation Mona Bismarck, Paris, février 1991, photographie. Collection privée.

Portrait de Béatrice Altarriba, déguisée
1941, huile sur carton, 105 × 76 cm.
Collection privée.



Généalogie d'Émile Bernard*

Sophie Lallemant (n.c.-1895) — Henri Louis Bodin (n.c.)

Sophie Lallemant (n.c.-1895) — Florimond Jules Torck (1821-1887)

Héloïse Henriette Bodin (1839-1909) — Émile Ernest Bernard (1842-1911)

Héloïse Henriette Bodin (1839-1909) — Madeleine Bernard (1871-1895)

Hanenah Sâati (1873-1937) — **Émile Henri Bernard** (1868-1941) — **Juliette Andrée Fort** (1877-1963)

Émile Henri Bernard (1868-1941) — Otsi (08-1895 – 08-1897)

Émile Henri Bernard (1868-1941) — Fortunato (03-1897 – 06-1897)

Émile Henri Bernard (1868-1941) — Odilon (05-1898 – 04-1900)

Émile Henri Bernard (1868-1941) — Antoine (1900-1971)

Antoine (1900-1971) — Irène (1902-1990) — André Maire (1898-1984)

Irène (1902-1990) — André Maire (1898-1984) — Lorédana Maire-Harscoët

Irène (1902-1990) — André Maire (1898-1984) — Titien André Maire (†)

Juliette Andrée Fort (1877-1963) — Émilie Andrée (mort-née)

Juliette Andrée Fort (1877-1963) — Milandre (1905-1994) — Henri Bardot (1902-1973)

Juliette Andrée Fort (1877-1963) — Michel Ange (1906-1992)

Michel Ange (1906-1992) — Émilienne Élisabeth (1908-1993) — Clément Ramon Altarriba (1903-1996)

Émilienne Élisabeth (1908-1993) — Clément Ramon Altarriba (1903-1996) — Béatrice Florence Altarriba

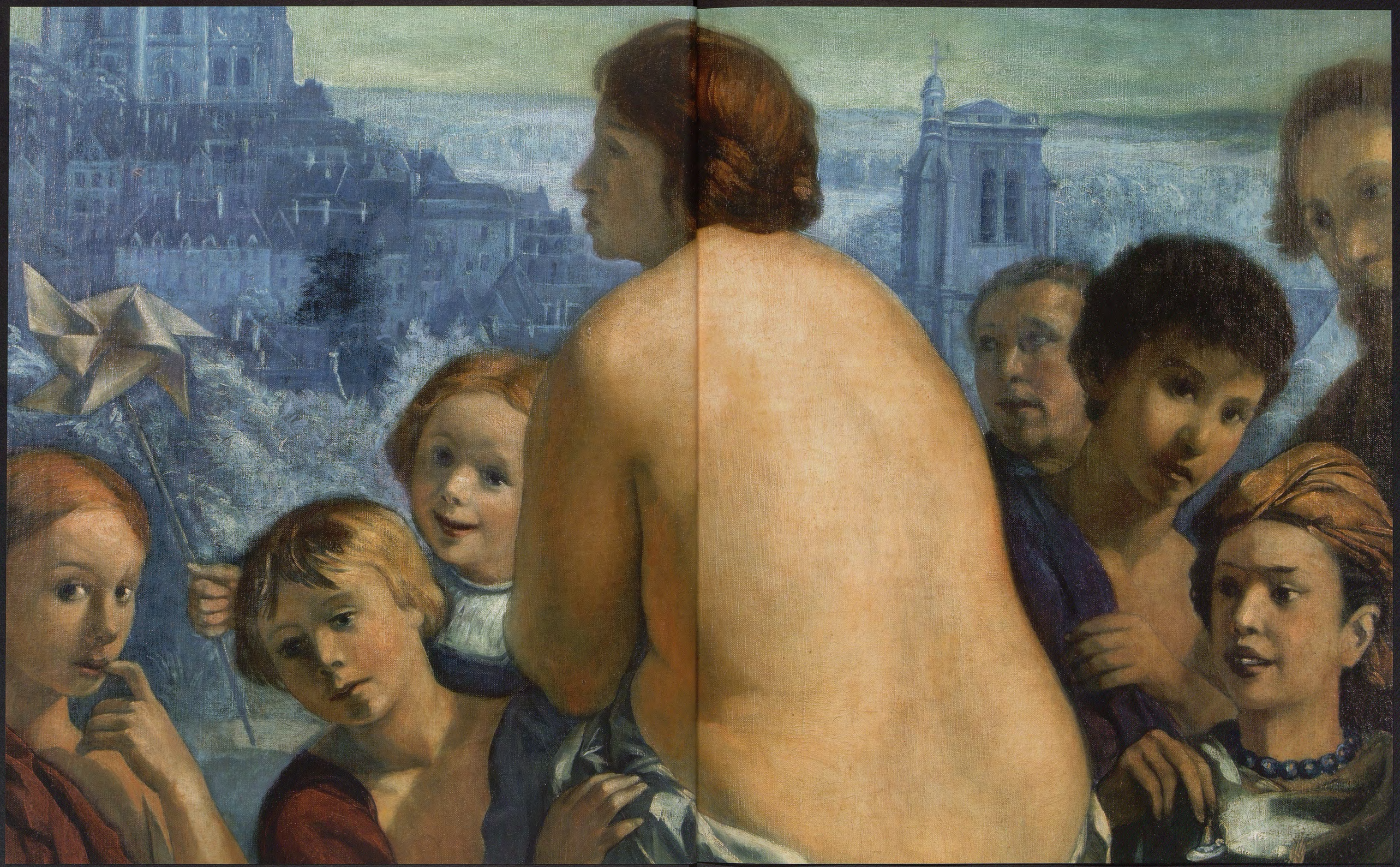
Béatrice Florence Altarriba — Alessandro Recchi — Alexandra Recchi

Alexandra Recchi — Lucrezia Argyropoulos-Recchi

* Seuls les descendants cités dans la monographie figurent dans cet arbre généalogique.

Émile Bernard, le « pacha de France », c. 1935,
photographie Daniel Masclet.
Collection privée.

Double page suivante
La Famille
c. 1908-10
(détail ill. 213)



Découvertes
1903
(détail ill. 194)

Prologue

Je suis un indépendant,
mais un indépendant de mon siècle ;
j'ai trouvé la liberté
en m'humiliant devant le Passé
et en espérant dans l'Avenir[1].

Émile Bernard, véritable personnage de roman, eut une vie plus que tumultueuse. C'est un homme ivre d'indépendance, que rien n'arrête, que rien ne soumet. Doué d'un talent exceptionnel, il n'hésitera pas à se dresser contre l'art établi, contre les artistes vantés par la critique, contre la critique qui mène l'art dans une direction pernicieuse.

Dans la représentation qu'il fera de lui en 1912, en « habit de peintre », se distingue la belle allure de l'homme. Ce tableau préside toujours au-dessus de la cheminée – qui sert d'arrière-plan au portrait – dans l'atelier qu'il venait d'acquérir, qui fut celui de Philippe de Champaigne. La Tradition et la Modernité s'y confrontent : vêtu d'une veste contemporaine, il a jeté sur son épaule gauche une étoffe rouge aux reflets mordorés et replié sa manchette droite, à la manière des peintres du XVIIe siècle. Il tient élégamment un pinceau fin orienté vers sa palette sur laquelle sont posées les trois couleurs : rouge, blanc et bleu, en plus du noir utilisées dans le tableau. La majesté de ce portrait réside dans son parti de sobriété. Les quatre couleurs de sa palette ont suffi à créer les subtils dégradés de gris, de rouges et de bleus qui donnent à cette peinture la tonalité argentée dont elle est tout entière baignée, non sans rappeler les incomparables gris de l'ancien occupant de son nouvel atelier, du lointain XVIIe siècle. Bernard savait qu'il était le seul à Paris capable de peindre ainsi.

Cette œuvre est un manifeste de sa technique picturale, de ses convictions artistiques, de sa situation matérielle et enfin de son état d'esprit. Revenu d'Égypte en 1904, il était intimement convaincu qu'il devait sauver l'art français de la décadence moderne par la restauration de la tradition classique.

La conviction profonde de la mission à laquelle il devait consacrer sa vie lui permit de concevoir plus de mille huit cents peintures, quelque cent gravures et plus de mille cent illustrations d'ouvrages. Il a également décoré des églises, sculpté des meubles, réalisé des tapisseries. Son œuvre littéraire est aussi abondante. Il a fondé plusieurs revues d'art et rédigé des analyses et critiques d'art d'une haute tenue, notamment sur Cézanne, qui devraient être lues aujourd'hui avec une grande considération. Son œuvre poétique, qu'il considérait comme le complément de son œuvre picturale, n'est ni un produit d'amateur ni une inutile fantaisie, mais son « *miroir*[2] ». Viennent s'y ajouter des romans qui s'inspirent directement de sa propre vie sentimentale. Il n'a pas obtenu de la postérité une reconnaissance méritée. Un rôle important lui est accordé dans la naissance de l'art moderne. Sur plus de cinquante ans de carrière, seuls sept ans, de 1886 à 1893, correspondant à ses recherches avant-gardistes, sont relativement connus. À partir de 1893, son œuvre est jugée comme étant « d'arrière-garde » par les historiens d'art « qui préfèrent regarder avec leurs oreilles », c'est-à-dire répéter les idées reçues sur les progrès de l'art moderne. Il espérait que le XXe siècle le reconnaisse enfin :

Les hommes de mon temps n'ont pas voulu de moi ;
Il faut que doublement sous leur mépris je meure.
Siècle qui dois venir, j'attends de vivre en toi[3] *!*

Pendant son adolescence, son intelligence précoce et ses talents artistiques le placèrent comme l'égal de Vincent van Gogh et Paul Gauguin, deux peintres de génie deux fois plus âgés que lui. Ils admiraient son courage ; Gauguin disait : « En voilà un qui ne redoute rien[4] », mais étaient déconcertés par son caractère contestataire. Pour Van Gogh, il était « fou et méchant », mais « au fond un tel tempérament ! »[5].

Si son rôle dans l'art moderne est reconnu avec réticence, Bernard le doit principalement à son attitude

frondeuse et polémiste contre les courants de pensée dispensés par la presse. N'alla-t-il pas jusqu'à dénoncer Gauguin comme un « traître » parce que ce dernier s'attribuait tout le mérite de l'éclosion du symbolisme et qu'il en avait convaincu le Paris artistique et littéraire de l'avant-garde ? S'attaquer à ce génie ne favorisa guère sa carrière et jeta même le discrédit sur lui auprès des nombreux admirateurs et suiveurs de Gauguin. Chaque fois qu'un critique raconte l'histoire de l'école de Pont-Aven d'une manière qui ne lui rend pas justice, Bernard prend la plume pour assurer sa défense et dire sa vérité.

L'*Autoportrait* de 1912 au-dessus de la cheminée de l'atelier de l'artiste, quai de Bourbon à Paris en 2013, photographie. Collection privée.

Ses prises de position légitimes eurent un effet néfaste et contraire, car il obligeait souvent le public à confronter son œuvre avec celle de Gauguin.

Cette monographie est une invitation à découvrir ou à redécouvrir tout l'œuvre peint de Bernard. Le changement intervenu au cours des années 1890 dans sa peinture vers un style plus traditionnel a dérouté et fait oublier le sérieux et l'audace de ses premiers travaux. À cette époque où le modernisme n'avait pas encore acquis ses lettres de noblesse, le développement artistique complexe de Bernard fut perçu comme une trahison par l'avant-garde et assimilé même à un manque de courage. La connaissance historique de ce mouvement artistique permet d'étudier les ambitions artistiques de Bernard dans un contexte différent.

Le manque apparent de cohérence dans son œuvre avait des causes diverses. Comme idéaliste convaincu, Bernard pensait que la création d'une œuvre, son style résultaient de principes fondamentaux. Grâce à ses croyances religieuses, ses principes avaient de solides fondements moraux et métaphysiques, mais reposaient également sur l'étude approfondie de l'histoire de l'art. Sa confrontation avec les grands maîtres du passé l'a convaincu qu'il avait une mission artistique et historique à accomplir. Bernard était persuadé des valeurs morales et même religieuses que ses différents styles absorbaient.

Chaque fois que Bernard fut confronté à l'art médiéval, aux maîtres anciens comme Zurbarán ou aux grands artistes vénitiens de la Renaissance, il voulut intégrer leurs leçons et les adapter à l'art contemporain. Il n'a pas simplement publié des critiques d'art très idéalistes, mais a vu son art comme une arme pour transmettre des valeurs sacrées : « *Je crois en Dieu, en Titien et en Raphaël*[6]. » Bernard a déploré la disparition des anciennes pratiques du métier si méprisées par l'art moderne, car il craignait que les valeurs morales qui lui sont associées, disparaissent également.

Après la Grande Guerre, lorsque les artistes français ont commencé à tourner le dos aux expériences modernes en faveur « d'un retour à l'ordre », Bernard ne put s'empêcher de penser que sur ce point également, il avait été à l'avant-garde. Il serait donc faux de présenter Bernard, après 1904, comme un chevalier solitaire dans une lutte stérile contre le progrès inéluctable de l'art moderne. Il s'inscrit plutôt dans un mouvement cherchant à contrebalancer l'influence prédominante du modernisme qui nous aide à la compréhension de la culture française du début du XXe siècle. Paul Claudel, Élémir Bourges et Ignacio Zuloaga étaient ses amis. Son travail fut acheté par l'État français dès 1901. Son art eut des défenseurs importants, tels Roger Marx, fondateur du musée des Arts décoratifs, Léonce Bénédite, directeur du musée du Luxembourg et Paul Jamot, conservateur du musée du Louvre et, à titre privé, collectionneur de ses œuvres. Les années vingt lui apportèrent une certaine consécration : en 1922, à la Biennale de Venise, il exposa les quatre grandes toiles de la première version de son *Cycle humain*.

Cette monographie propose un double objectif : donner une analyse impartiale de toute la carrière de peintre de Bernard et restituer sa vie dans ses périodes les plus marquantes. Cependant, malgré l'énorme correspondance et les écrits autobiographiques, Bernard n'a pas toujours facilité le travail des biographes. Conscient de l'importance de ses lettres, il les a fréquemment recopiées, mais ses écrits autobiographiques orientent parfois les faits et reflètent le désir constant de soigner son image.

Les sources, d'un accès quelquefois encore difficile, reposent sur le manuscrit l'*Aventure de ma vie* et les lettres, dispersées dans différentes bibliothèques en Europe et aux États-Unis, qui pour la plupart ont été consultées dans le texte original. Une importante sélection de celles-ci a été publiée dans deux ouvrages différents[7]. Une partie de la correspondance avec sa famille proche, plus intime, a été mise à notre disposition par Béatrice Recchi-Altarriba, petite-fille d'Émile Bernard, et est venue compléter ses récits.

Par son titre même, l'*Aventure de ma vie*, qui met l'accent sur l'aventure au lieu de l'histoire, le peintre semble avertir que son ambition est de rechercher un but et un sens à ses actions plutôt qu'un simple récit des faits. Le manuscrit date de 1939, trois ans avant sa mort, et témoigne bien de cette distance voulue dans la narration des événements dépeints avec sagesse ou enthousiasme.

La production littéraire considérable de Bernard, publiée et non publiée, n'a pas été traitée dans cette monographie, seuls les écrits qui ont permis une meilleure compréhension de sa peinture ont été cités dans cette optique. Cependant, une liste exhaustive figure sur le CD-Rom. L'analyse de son œuvre critique publiée et recensée récemment ; la lecture de sa correspondance dans le texte original ; l'étude de toutes les sources disponibles permettent de proposer une analyse plus approfondie de

Autoportrait au vase de fleurs
1897, huile sur toile, 53 × 42 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum.
Voir ill. 151

Bernard. Grâce à celles-ci certaines de ses œuvres, notoirement connues, ont bénéficié d'une interprétation nouvelle et authentique. Dans ce processus, un œil neuf s'ouvre sur l'histoire de l'art de la première moitié du XXe siècle, une histoire qui a été jusqu'à présent presque exclusivement consacrée à la lutte héroïque de l'art moderne.

« Comme l'a dit si justement Arsène Alexandre : "Nous nous trouvons en présence d'un homme, d'un peintre et d'un poète exceptionnels." Il est temps qu'on le reconnaisse[8]. »

1 Lettre de Bernard à Paul Jamot, Paris, 17 septembre 1912, PennState-EBpapers ; McW 2012, n° 349.
2 *AmV*, f° 274.
3 Benno Geiger, *Memorie di un Veneziano*, Florence, Vallecchi Editore, 1958, p. 106.
4 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Quimperlé, 14 août 1888, Merlhès 1984, p. 210, n° 159 ; *AmV*, f°s 75 et 76.
5 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 18 septembre 1888 *vangoghletters*, n° 683.
6 Émile Bernard, « Le Résultat », *La Rénovation esthétique*, juillet 1908, pp. 132-137.
7 *Émile Bernard, Les Lettres d'un artiste (1884-1941)*, édité par Neil McWilliam. Textes recueillis par Lorédana Harscöet-Maire, Neil McWilliam et Bogomila Welsh-Ovcharov, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, et L. Harscoët-Maire, « Lettres d'Émile Bernard (1886, 1887 et 1888) : de Cancale à Saint-Briac », in *Le Pays de Dinan, Histoire, Littérature, Art et Ethnographie*, Dinan, Bibliothèque municipale, Manoir de Ferron, 1997, t. XVII, pp. 113-183, et « Lettres d'Émile Bernard (1889 et 1891) : à Saint-Briac », *ibidem*, 1998, t. XVIII, pp. 15-57.
8 H. S. Ciolkowski, « Émile Bernard », in cat. exp. *Émile Bernard*, Paris, Hôtel Jean Charpentier, 26 mai-13 juin 1926, p. 14.

L'Heure de la viande
1886
(détail ill. 17)

Chapitre I

L'Initiation
1868-1886

« L'an mil huit cent soixante-huit, le *Vingt huit Avril à dix heures du matin* par devant nous *Floris Joseph Descat* Adjoint au Maire de Lille, faisant par délégation les fonctions d'Officier d'État-Civil *A Comparu Émile Ernest Bernard, âgé de vingt six ans, négociant, lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né ce jour, à trois heures et demie du matin, en son domicile, de lui déclarant, et de Héloïse Henriette Bodin, son épouse, âgée de vingt neuf ans*[1]. »

Les parents vivaient confortablement 70, rue de l'Hôpital-Militaire à Lille, dans un quartier en pleine rénovation. Émile Ernest[2] était marchand de tissus à Loos et Héloïse[3] travaillait dans la blanchisserie de sa mère, Sophie Albertine Lallemant [fig. 1]. Héloïse avait épousé en premières noces, en 1855, son oncle paternel Charles Joseph Bodin[4], auquel l'avait confiée son père, Henri Louis Bodin[5], décédé prématurément. Elle fut donc Héloïse Bodin, épouse et veuve Bodin [fig. 2]. Un enfant mort-né fut l'unique fruit de cette union.

La guerre de 1870 entraîna la faillite du magasin paternel acquis grâce aux biens hérités par Héloïse. Émile Ernest [fig. 3] ne se remettra jamais, ni socialement ni matériellement, de cet échec. Peut-être est-ce la raison pour laquelle il s'opposa aux ambitions artistiques de son fils. Ses revers de fortune et son manque d'imagination lui faisaient craindre un avenir instable pour Émile. À sa mort, cependant, l'artiste reconnut que son père avait été l'un de ses plus fidèles partisans : « *S'il s'opposa à mes élans de jeunesse vers la peinture, cependant il se rangea avec enthousiasme, et je dois dire même avec un profond sentiment d'émotion et de respect, à ma vocation, plus tard*[6]. »

Quant à Héloïse, elle avait une attitude radicalement opposée. Elle aurait volontiers aimé concrétiser les émotions littéraires de sa jeunesse. Après la mort de son premier mari, elle était allée à Paris pour rendre une visite respectueuse à Lamartine. « *Elle trouva un homme déjà âgé qui publiait le* Cours familier de littérature[7]. *Elle s'y abonna*[8]. » Après son deuxième mariage, il ne fut plus question de cultiver ce penchant qu'elle assouvira cependant beaucoup plus tard grâce à son fils[9]. Probablement pour réaliser par procuration les aspirations qu'elle n'avait pu elle-même satisfaire, Héloïse poussa Émile vers les dons artistiques naturels qu'il manifestait et influença ses goûts esthétiques en l'emmenant aux Concerts Lamoureux[10]. Il prit conscience, par la musique, du pouvoir émotionnel de l'art[11]. Ensemble, ils lisent Baudelaire et commentent ses poèmes avec ferveur.

Fig. 1. Sophie Albertine Lallemant, grand-mère de l'artiste, c. 1870, photographie. Collection privée.

Fig. 2. Héloïse Bernard, mère de l'artiste, c. 1875, photographie. Collection privée.

Ces passions partagées entre la mère et son fils [fig. 4] nous amènent à penser qu'ils s'aimaient tendrement, même si Émile affirme le contraire dans le récit qu'il fera de sa vie et qu'il croit comprendre, à l'âge de neuf ans, que sa mère lui préférait sa jeune sœur Madeleine, née en 1871, lorsqu'elle décida en août 1877 de l'envoyer, à Lille, vivre chez ses grands-parents maternels[12].

Enfant réfractaire à toute discipline [fig. 5], supérieurement intelligent, exigeant, il est plus raisonnable de penser qu'Héloïse s'est sentie souvent dépassée par ce fils débordant d'énergie et de créativité au point de le confier quelquefois à sa mère. Cependant, un malaise profond finira effectivement par s'installer entre eux dans les années à venir, imputable à la conduite d'Émile sur le plan conjugal et à son comportement inacceptable vis-à-vis de ses parents, après la mort de Madeleine.

Émile n'avait trouvé l'amour inconditionnel qu'auprès de sa grand-mère Sophie Lallemant-Bodin[13], dont il ne se lassera de peindre le portrait et dont il chérira la mémoire par-dessus tout. Elle avait été un véritable « chef d'entreprise » à la tête de sa blanchisserie où travaillaient vingt ouvrières. Elle avait épousé, en secondes noces, un dénommé Torck, lui aussi membre d'une famille de blanchisseurs, qu'Émile considérera comme son véritable grand-père. Quand Émile vivait avec elle à Lille, elle l'emmenait aux fêtes religieuses et sa piété avait fortement impressionné le jeune garçon[14].

Fig. 3. Émile Ernest Bernard, père de l'artiste, c. 1880, photographie. Collection privée.

Il avait, à cette époque déjà, une âme d'artiste. Il mettait en scène des pièces de théâtre pour amuser les blanchisseuses. Un locataire de sa grand-mère, le futur docteur Luc, devenu par la suite une sommité médicale, lui faisait copier des profils de visages et des arbres. Après leur second déménagement à Asnières en mars 1887[15], sa grand-mère, veuve depuis peu, vint habiter avec les Bernard. Émile jugeait sa mère « *despotique*[16] » vis-à-vis d'elle. Quant à celle-ci, elle adorait son petit-fils, mais Bernard ne sut jamais vraiment si cela n'était pas seulement parce qu'elle retrouvait son défunt premier mari dans son allure et ses expressions : « *C'est Bodin !* » disait-elle. Quoi qu'il en soit, ils étaient unis par leur statut de « *parias* », comme Émile le ressentait, au sein de la famille et par leurs personnalités indépendantes[17].

Si la grand-mère d'Émile compensait l'affection dont sa mère, à ses dires, semblait le priver, il ne ressentait par contre aucune jalousie envers sa sœur Madeleine sur laquelle il exerçait une emprise ambiguë aux yeux de Madame Bernard. Elle était son alter ego. Grâce à leur imagination, à leur complicité et à leurs lectures des contes du Moyen Âge, ils s'évadaient de la vie moderne et surtout de l'univers familial au point de considérer leurs parents comme des gêneurs et qu'ils ne fussent plus que « *des personnages effacés ou n'existant plus*[18] ». Ce désir profond de se libérer de la tutelle parentale, particulièrement de celle de leur mère, sera perceptible dans « La confession de Madeleine » que celle-ci fera à son frère : « Tu sais combien je dus souffrir à la maison par la jalousie de notre mère [*qui voyait d'un œil*] jaloux le temps que je passais dans ton atelier, à parler, à poser pour tes tableaux ou te lire des poèmes. […] Tu sais que […] j'avais résolus de me placer dans une maison de modes de Paris, afin de partir en Angleterre, où […] je gagnerais honorablement mon indépendance et pourrais t'aider dans les difficultés de ton art[19]. »

L'arrivée à Paris

En 1878, Bernard père, devenu commis voyageur d'une compagnie textile rouennaise, en fut nommé représentant à Paris. La famille quitta Loos et s'établit boulevard Voltaire. Émile fréquenta l'institution Nollet, avenue Parmentier, où il dut supporter la brutalité de ses camarades de classe et les mauvais traitements que le maître infligeait aux élèves difficiles[20] : la vraie vie semblait rude à ce jeune garçon qui avait peine à distinguer réel et imaginaire. Comme sa mère avait compris son goût pour le dessin, elle l'inscrivit dans un « *cours pour demoiselles*[21] » dispensé par une dame. Les demoiselles étaient assurément aussi intéressantes que les cours. Mais c'est seulement à l'École des Arts décoratifs qu'il commencera un véritable apprentissage du dessin.

Fig. 4. Émile Bernard et sa mère, en 1870, photographie. Collection privée.

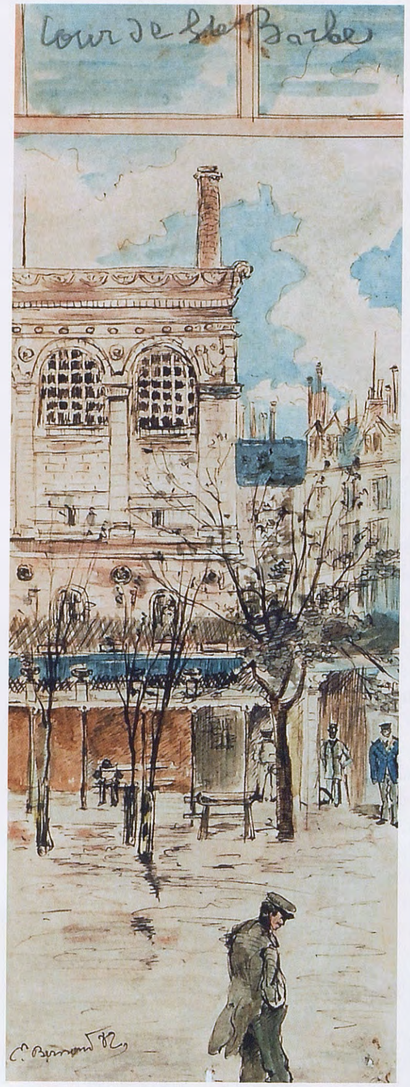
Fig. 5. Émile Bernard enfant, c. 1872, photographie. Collection privée.

Émile suivit ensuite à plein temps les cours de l'école des Francs-Bourgeois fondée par les Frères des Écoles chrétiennes. Il y prépara sa communion, qui eut lieu en juin 1880. Dans sa foi enfantine, il croyait qu'il verrait apparaître Notre Seigneur lui-même le jour de sa communion, aussitôt après avoir avalé l'hostie. Malheureusement, rien ne se produisit : « *Je perdis ainsi la foi en recevant son symbole*[22]. » Sa piété sera par la suite toujours liée aux manifestations esthétiques de la religion catholique : processions, encens, vitraux…

En dehors des cours, il copiait tout ce qui lui tombait sous la main, comme par exemple les illustrations du roman *Nana* d'Émile Zola paru en 1882. Lorsqu'on découvrit son incursion dans le monde défendu de cette réalité piquante, il fut renvoyé de l'école. Bien sûr, il prétendit qu'il n'avait jamais lu le texte qui faisait scandale.

La fragilité de leur santé valut à Émile et Madeleine d'être bientôt envoyés à la campagne à Nogent-sur-Marne, sur ordre du médecin, dans un premier temps pour se reposer. Puis, en avril 1881, ils furent tous deux inscrits comme pensionnaires dans la région, Madeleine à Saint-Mandé et Émile dans une annexe champêtre du collège Sainte-Barbe à Fontenay-aux-Roses, le collège Sainte-Barbe-des-Champs, qui devait le préparer à entrer dans l'établissement parisien[23]. Leurs parents louaient un pied-à-terre dans la région et venaient y passer les dimanches. Émile était, de son propre aveu, un élève médiocre à qui pourtant l'on décernait les prix de narration et de dessin, son goût le portant avant tout vers l'art et la littérature. Il copiait des gravures sur bois de Gustave Doré et lisait Théophile Gautier et Alphonse Daudet. Il aimait aussi peindre des copies au musée de Lille[24], lorsqu'il séjournait chez sa grand-mère pendant les vacances. Au cours de l'été 1882, ayant « *besoin de l'air de la mer* », ses parents l'envoyèrent à Dunkerque, chez leurs amis Baes. Il y rencontra le peintre d'histoire Alexandre Desmit (1812-1885), frère de son hôtesse, qu'il vit peindre une minuscule scène de bataille avec une loupe. Par chance, le peintre est aussi le directeur du musée de Dunkerque et il lui donna, avec quelques réticences tout de même, une carte d'entrée au musée afin d'y copier un paysage de Jules Breton[25]. Émile fut très déçu par les reproches que sa mère lui adressa, par courrier, au sujet de ses copies : « *Quant à celui que mère me fait sur la peinture que je copie au musée je ne le reconnais pas car rien n'est meilleure que la copie d'un tableau quand l'on est pas plus avancé que moi*[26]. »

Son attention était ailleurs, et il ne pouvait que s'ennuyer à l'école. Des problèmes de discipline s'ensuivaient ; puni, il ne pouvait rentrer chez ses parents et non sans emphase, il s'exclamait : « *Et mon atelier* […] *je vois d'ici mes pinceaux raidis et desséchés*[27]. » Il aimait se joindre aux peintres qui travaillaient tout près du collège, dans les bois de Verrières, et enviait les étudiants qu'il voyait batifoler avec leurs « *maîtresses* » près de Robinson. Leur style de vie, si différent de ce qu'il connaissait, constituait une véritable tentation. Si sa mère maugréait contre ces



1
La Cour du collège Sainte-Barbe
1882, aquarelle sur papier, 21 × 8,3 cm.
Brême, Kunsthalle Bremen.

filles « *de mauvaise vie* », Émile n'en avait pas moins une perception toute différente : à lui qui rêvait d'« *aimer et vivre sans contrainte* »[28], l'insouciance de ces jeunes gens exacerbait son besoin de liberté. Il allait bientôt lire *Rolla* d'Alfred de Musset paru en 1833. Bien sûr la prostitution – qu'il ne pouvait ignorer – lui faisait horreur ; cependant, il aspirait en secret à aimer une « *femme tombée*[29] » et dut attendre la fin de sa vie pour y parvenir. À l'école, Émile avait fondé avec son voisin de classe, Louis Libaude – qui devint plus tard l'écrivain Louis Lormel – un journal, *L'Artisan*, dont ils ne publièrent que deux numéros[30].

Émile découvrit « *toute la poésie de Fontenay lorsqu'*[il] *fut conduit à l'horrible prison qu'est le Collège Sainte-Barbe*[31] ». Ses seuls moments de grâce étaient apportés par Gustave Deltel, maître d'études mais également poète[32]. Celui-ci le complimentait sur les dessins qu'il griffonnait en cachette pendant les cours **[ill. 1]**. Émile lui montrait aussi les vers qu'il avait écrits. Deltel lui prêta deux livres de poésie et l'encouragea à reprendre le journal fondé avec Libaude pour lequel il leur donna quelques-uns de ses propres poèmes à publier.

Héloïse Bernard, sensible aux dispositions artistiques de son fils de quinze ans, l'emmena au Salon. Émile apprécia par-dessus tout les croquis de nymphes de Jean-Jacques Henner et se mit à les copier furieusement, sans rien montrer à personne.

Du collège Sainte-Barbe, situé derrière la bibliothèque Sainte-Geneviève, il allait souvent jusqu'au Panthéon. Jeune homme romantique, il préférait alors le réalisme historique des grandes mises en scène de Jean-Paul Laurens aux abstractions retenues de Puvis de Chavannes pour lesquelles il allait pourtant éprouver beaucoup d'admiration plus tard, lorsque son goût aurait évolué.

En 1884, comme Madeleine se languissait dans son pensionnat de Saint-Mandé, la famille décida rapidement de déménager et de s'installer dans une petite maison entre Asnières et Courbevoie[33], sur la rive droite de la Seine en face de Clichy. La maison était petite, mais la chambre d'Émile lui offrait suffisamment de surface à décorer. Il peignit le plafond et orna sa fenêtre de vitraux en trompe-l'œil.

À seize ans, Émile, enfant surdoué détestant l'école et les contraintes, refusa de reprendre ses études au collège Sainte-Barbe. « *Je veux être peintre*[34] », déclara-t-il simplement. Son père s'opposait à ce projet dont il envisageait toute la précarité. Des disputes s'ensuivirent et une incompréhension totale s'installa entre eux. Émile s'enferma dans sa chambre pendant deux mois. C'est alors que son projet prit un tour moins chimérique, par un coup du hasard, ou bien, ainsi qu'il l'exprima rétrospectivement : « *Lorsque Dieu m'envoya un sauveur inespéré.* » Héloïse, trouvant leur nouvelle maison trop petite, s'était mise à la recherche d'un logement plus adapté à leurs besoins. En septembre 1884, elle sonna à la porte d'un peintre russe, Michel Jakovléwitch de Wylie (1838-1910)[35] avec lequel elle entretint bientôt des relations amicales. Dès la fin du mois, celui-ci était invité à dîner chez les Bernard pour discuter de l'avenir d'Émile[36].

L'atelier Cormon

Michel de Wylie recommanda le jeune homme à un de ses amis, le peintre Fernand Piestre dit Cormon (1845-1924)[37]. Il fut décidé de monter une sorte de jeu de rôles où Wylie tiendrait celui de l'enthousiaste qui recommandait le jeune élève, et Cormon celui du sceptique, du maître circonspect. Cependant, son entrée à l'atelier Cormon semblait tout acquise, comme le lui dira Madeleine dans sa lettre du 25 septembre 1884 qu'elle lui adresse alors qu'il est à Lille : « Cormon […] sera très heureux d'avoir un jeune homme de seize ans à diriger. Il a dit à Mr de Wylie que c'était son rêve… » Cormon lui fit cependant « *faire, sous ses yeux, un dessin d'après l'antique*[38] » qu'il regarda avec attention. Ses dons artistiques eurent vite fait de gagner l'approbation du maître et Bernard père, bien que très réticent, accepta la décision de celui qui faisait autorité : « *Mon père, très heureux que l'on m'eût jugé digne de devenir, malgré mon jeune âge, élève d'un artiste connu, avait consenti à tout*[39]. »

Cormon, étoile montante depuis 1875, s'était spécialisé dans les sujets historiques recherchés tels que *La Mort de Ravana* [fig. 6], tiré du *Rāmāyana* (la fameuse épopée de littérature indienne) qui lui valut le prix du Salon de 1875, ou encore le célèbre *Caïn* de 1880. Lorsque son très estimé collègue, Léon Bonnat, ferma son atelier de l'impasse Hélène pour prendre un poste de professeur à l'École des beaux-arts en 1882, Cormon combla le vide qu'il avait laissé en ouvrant son atelier libre dans le même quartier de Paris, au 104, boulevard de Clichy. Cet atelier remplissait en principe la même fonction que ceux de Bonnat, Benjamin-Constant ou Carolus-Duran. Le concours d'entrée à l'École des beaux-arts étant devenu de plus en plus difficile vu le nombre croissant des candidats pendant la Troisième République, les peintres de renom ouvraient des ateliers d'enseignement pour aider les élèves à préparer l'examen. Les élèves de ces ateliers devaient avoir les moyens de vivre sans revenu fixe pendant plusieurs années, ils étaient donc pour la plupart des fils de famille aisée[40].

Dans l'atelier Cormon régnait une atmosphère décontractée [fig. 7] : « *Aux murs des copies d'après les Maîtres des musées, des esquisses, puis des coins pleins d'armes, de broderies, de riches étoffes, la statue dorée d'un Bouddha, un divan où riait aux éclats une jolie femme blonde*[41]. » Que Wylie ait recommandé Émile à Cormon atteste de la haute opinion qu'il avait du jeune homme, car l'atelier Cormon était assez libéral et son enseignement relativement peu académique. Comme le dit lui-même Cormon dans un article s'adressant au public anglais : « Rien ne doit rester statique dans ce monde, tout change et tout doit changer. Une école [*d'Art*] doit par conséquent évoluer. Elle doit subir des transformations pour durer, et à ce propos, je considère excellent de regarder ce que fait le voisin, de profiter de ses progrès, de l'aider à corriger ses faiblesses, et d'assimiler ce qui peut l'être avec profit[42]… »

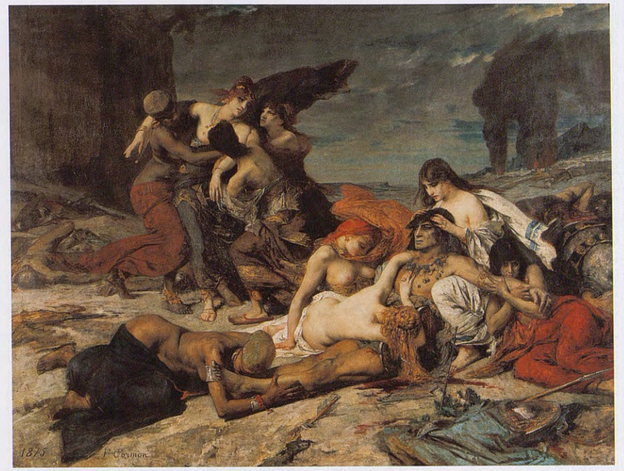


Fig. 6. Fernand Cormon, *La Mort de Ravana*, 1875, huile sur toile, 180 × 260 cm. Toulouse, musée des Augustins.

En prenant la suite de Bonnat, Cormon devint le maître de certains de ses meilleurs élèves, tels Louis Anquetin (1861-1932) et Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Ils accueillirent en général son enseignement – plus ouvert – avec soulagement. Lautrec le formule ainsi : « Les corrections

Fig. 7. L'atelier Cormon (Émile Bernard en haut à droite indiqué par une flèche blanche), c. 1885, photographie. Collection privée.

de Cormon sont plus bienveillantes que celles de Bonnat. Il regarde tout ce qu'on lui montre et vous encourage fortement[43].» Avis que partageait son ami et compatriote, le peintre François Gauzi qui constata que le maître appréciait des études peu orthodoxes de Lautrec lors de son entretien d'admission à l'atelier, et se déclara « fort étonné devant l'indulgence de l'auteur de *Caïn*[44] ». Un autre élève, le peintre anglais A.S. Hartrick (1864-1950), présente Cormon comme « un professeur admirable, plus ouvert aux nouveautés que la plupart de ses pairs[45] ». Bernard lui-même l'admet : « *L'atelier libre de Cormon n'avait rien d'académique : chacun y travaillait comme il l'entendait, s'esquivant les jours de la correction du* "patron"[46]. »

L'enseignement de Cormon consistait principalement en des cours de dessin d'après des moulages en plâtre de l'Antiquité et de la Renaissance, puis d'après le modèle vivant. Il insistait sur la nécessité de contours forts, expressifs plutôt que sur le rendu du modelé en ombre et en lumière. Ses conseils stylistiques étaient en général très discrets : « Dans ses corrections, Cormon demandait à ses élèves de se borner à l'étude du modèle, c'est-à-dire qu'ils devaient strictement copier ce qu'ils avaient devant les yeux, sans rien y changer[47].»

Bernard fut admis à l'atelier Cormon en septembre 1884 et subit, à seize ans, les « *tracasseries* » et les brimades d'intégration. Pour s'y rendre, il faisait tous les jours une heure de marche à pied. L'atmosphère de l'atelier était généralement très animée. Cette ambiance relâchée contrastait avec les conventions strictes de son milieu bourgeois et sema le trouble dans l'esprit du jeune élève. Il se plaisait beaucoup dans l'atmosphère informelle de l'atelier mais avait du mal à concilier son goût de la bohème avec sa pruderie affichée, signe d'une religiosité qui serait toujours son refuge. Là est toute l'ambiguïté de ce caractère aux motivations complexes : il commettait des péchés mais y prenait plaisir, puis il était honteux d'y avoir pris du plaisir. Son rejet par la suite, de manière compulsive, de toute la période Cormon le conduira à concevoir différentes versions des événements qui aboutirent à le faire entrer dans cet atelier. Au moment même où il écrivait dans l'*Aventure de ma vie* que la médiation du peintre russe lui avait été envoyée par Dieu, il exprimait un point de vue totalement différent dans un article : « *En vérité, je dois le dire, je n'ai jamais rien aimé de celui-ci* [Cormon], *et c'est au hasard seul, qui me fit rencontrer Michel de Wylie, que je dus d'entrer chez lui*[48]. » Il reconnaissait donc que ses années chez Cormon avaient été une bénédiction, car elles l'avaient libéré de l'atmosphère oppressante de sa famille et lui avaient permis d'embrasser une carrière artistique ; mais il avait également besoin de professer son aversion envers l'anarchie qui régnait dans cet atelier, anarchie qui l'avait pourtant séduit et conduit à s'égarer dans le modernisme, l'éloignant ainsi de la tradition. Les causes profondes de cette attitude ambiguë étaient en réalité bien plus complexes qu'il ne voulait l'admettre.

Le temps passé chez Cormon lui offrit l'opportunité rare de connaître des peintres plus que prometteurs, tels Henri de Toulouse-Lautrec, Louis Anquetin et Vincent van Gogh, et d'apprendre les techniques de dessin qui devaient le préparer à l'École des beaux-arts. Cependant, le désir – qui le hantera durant de longues années – de réaliser un grand tableau avec des personnages, « *une grande machine*[49] » conforme à l'ambition d'un peintre académique, ne pouvait être encouragé dans cet environnement où les principes académiques étaient contestés par ses camarades plus âgés que lui. Ceux-ci avaient déjà reçu une solide formation avant son arrivée, alors que lui était encore novice. Il fut donc l'un des premiers jeunes artistes à être entraîné et confronté, dès le début de sa carrière, aux expériences postimpressionnistes aussi bien en matière de style que de sujets. Il allait d'ailleurs bientôt surpasser ses camarades en audace dans l'expérimentation. Il avait, depuis le début, une grande vénération pour les maîtres anciens, sans toutefois parvenir à s'astreindre à les étudier en profondeur. Ses camarades, décelant son impatience à embrasser l'art et la vie, l'entraînèrent à

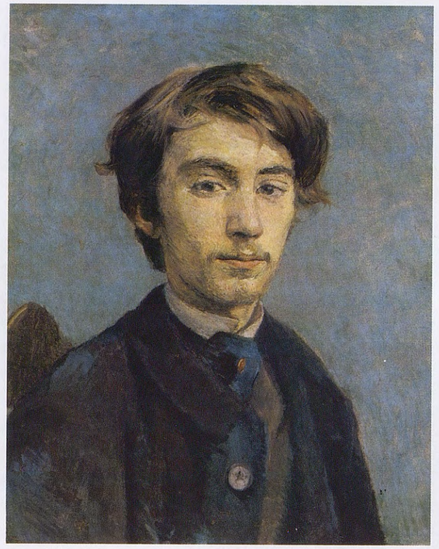


Fig. 8. Henri de Toulouse-Lautrec, *Portrait d'Émile Bernard*, c. 1885, huile sur toile, 54 × 44,5 cm. Londres, Tate Gallery.

2
Torse
c. 1884, crayon sur papier, 16 × 9,2 cm.
Brême, Kunsthalle Bremen.

leur suite dans le monde des cafés parisiens, des cabarets et des bordels, menant ainsi la « vie moderne » des impressionnistes. Bernard fut irrésistiblement attiré en même temps que rebuté par cet entourage. Les années Cormon, bouleversant ses nobles et romantiques idées sur l'art et les artistes, ainsi que son penchant parfois exalté pour les fastes de la religion qui avaient bercé sa jeunesse, aboutirent donc à une double perte de la grâce, au sens artistique aussi bien que moral.

Dans le milieu artistique parisien, il était de tradition depuis le xviiie siècle de faire le portrait de ses compagnons, Bernard posa donc pour Toulouse-Lautrec environ un an après son arrivée. Ce portrait causa bien des soucis au peintre, car c'était sa première tentative de portrait impressionniste. D'après Bernard, Lautrec « *y passa vingt séances, il n'arrivait pas à accorder le fond avec le visage*[50] » [fig. 8]. Émile y est représenté en parfait jeune bourgeois. Son style vestimentaire soigné contraste avec ses cheveux mal peignés. Le garçon, dont la barbe et la moustache commencent à apparaître, s'efface devant l'homme dans cette œuvre qui saisit de façon très juste les incertitudes de l'adolescence. Si sa cravate et son veston noir reflètent son milieu et sa bonne éducation, ses cheveux en bataille révèlent son esprit rebelle. D'ailleurs, la longueur de son poil deviendra par la suite le baromètre de son état psychique : ses cheveux longs ou courts, son visage avec ou sans barbe, indiqueront ses humeurs mystiques.

Bien que très jeune, Bernard était certain de sa vocation. Sa position était cependant délicate au sein de l'atelier dont il était le benjamin et le seul élève à vivre encore sous le toit paternel. Confronté à des personnalités comme Lautrec et Anquetin, ses aînés respectivement de quatre et sept ans qui avaient été les élèves de Bonnat pendant plusieurs années, il n'était pas étonnant qu'il redoutât leur jugement et celui de ses pairs. Cormon encourageait d'ailleurs ces critiques et ne dédaignait pas de les attiser. Mais le petit Bernard n'allait pas tarder à s'affirmer et l'on sent poindre l'être passionné qu'il va devenir.

Bernard était particulièrement impressionné par Louis Anquetin qui jouissait d'une excellente réputation parmi les jeunes artistes : « *Je me le rappelais à l'atelier Cormon, stupéfiant le professeur et les élèves de ses dessins aux muscles sonores,* […] *je me passionnai pour ce tempérament*[51].» Instinctivement, Bernard cherchait à se rapprocher de l'aîné des élèves, estimé de tous, qu'il admirait et dont il cherchait l'approbation. Quant à Anquetin, massier de l'atelier, il complimenta le nouvel élève sur son dessin[52], ce qui le rassura beaucoup : « *Anquetin* […] *me félicita sur ma manière large et bien établie. Cette seule félicitation, qui me valut son amitié, me consola de l'indifférence de tous*[53]. » Un dessin de Bernard « *une copie d'après une réduction du* Torse[54] », portant l'annotation *1er torse* **[ill. 2]** est peut-être celui qui lui valut son admission chez Cormon[55] (voir chapitre II). En quelques traits, Bernard avait rendu le volume du nu marchant de profil, n'ajoutant qu'une petite ombre pour figurer le modelé du torse.

Bientôt, il fit partie du cercle restreint constitué par Anquetin, Toulouse-Lautrec et un certain Paul Tampier dont l'existence dans le milieu d'avant-garde resterait assez éphémère[56]. Les quatre jeunes gens se rendaient souvent au Louvre l'après-midi, leurs cours n'ayant lieu que le matin[57]. Leurs goûts étaient classiques : Velázquez, qui était l'un des maîtres favoris de Bonnat, leur précédent professeur[58], les dessins de Michel-Ange, bible de tout dessinateur d'après le modèle nu, et Luca Signorelli, lui-même maître de Michel-Ange. Mais dans le même temps, les nouveaux amis de Bernard l'entraînèrent dans les remarquables expositions des impressionnistes, offrant ainsi à ses yeux de multiples influences, particulièrement à la galerie Durand-Ruel, au 1, rue Laffitte, où il admira surtout Renoir et Monet, ou chez Julien Tanguy, rue Clauzel. Bientôt Bernard leur préféra nettement Cézanne, dans ses œuvres aux tonalités sombres.

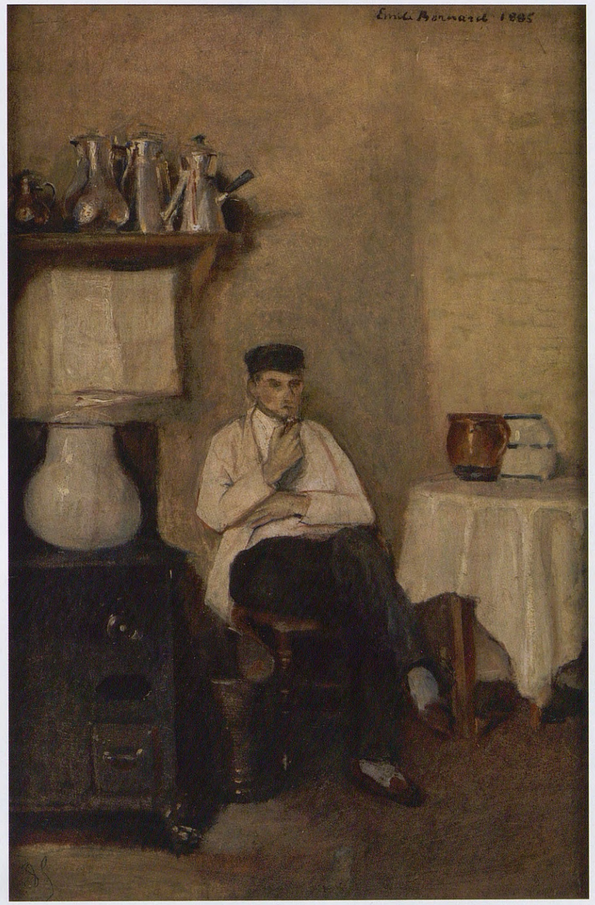
3
Étude d'un homme et d'une femme nus
c. 1885-86, craie sur papier, 58 × 43 cm.
Collection privée.

Dans ses jeunes années, Bernard excellait réellement et surpassait même ses camarades : le dessin d'un couple nu qu'il eut à étudier de profil permet d'analyser sa démarche lorsqu'il s'agissait de copier strictement selon les préceptes du maître **[ill. 3]**. MaryAnne Stevens a fait remarquer que les contours incisifs du dessin de Bernard ne devaient pas être interprétés comme un signe avant-coureur du synthétisme dans son œuvre, car ils ont probablement été renforcés ensuite, lorsque le dessin était déjà assez effacé[59] ; cependant, l'aisance avec laquelle il maîtrisait les difficultés spatiales, dues à la superposition des personnages, et le point de vue en « contre-plongée », sont particulièrement habiles. Le même couple est représenté dans un grand dessin de Toulouse-Lautrec qui offre l'avantage de pouvoir comparer les études d'après nature des deux artistes **[fig. 9]**. Lautrec a incontestablement étudié d'après les mêmes modèles, pendant la même séance, seul l'angle de vue est un peu différent. Bernard a réussi à fondre les deux corps en une composition recherchée qui contraste avec l'étude de Lautrec, hésitante et scolaire.

Fig. 9. Henri de Toulouse-Lautrec, *Étude d'un couple de nus*, c. 1885-86, fusain sur papier, 63 × 49 cm.
Albi, musée Toulouse-Lautrec.

Les premières études

Bernard n'était pas encore aussi habile dans la technique à l'huile que dans celle du dessin, et sa peinture était encore loin de celle dont il rêvait. Dans son propre récit des années Cormon, Bernard mentionne deux de ses études, datant de l'été 1885[60]. Après la fermeture de l'atelier, Bernard passa ses vacances à Lille chez ses grands-parents. Il réussit à persuader son grand-père et sa grand-mère de poser pour lui. Le portrait de son grand-père participe d'un effort sympathique pour représenter de façon réaliste un intérieur intime, portant surtout sur le rendu de la texture et de la lumière sur les différentes surfaces, dans le but d'étonner ses grands-parents et de leur faire plaisir : « *Je m'étais évertué à reproduire avec soin, les pots d'étain posés sur les planches, les marmites, les faïences et la cuisinière de fonte bien astiquée.* » **[ill. 4]**. Il ne termina pas le portrait de son grand-père dont l'âge et la santé ne lui permettaient pas de tenir la pose ; c'est peut-être la raison pour laquelle il le peignit dans une



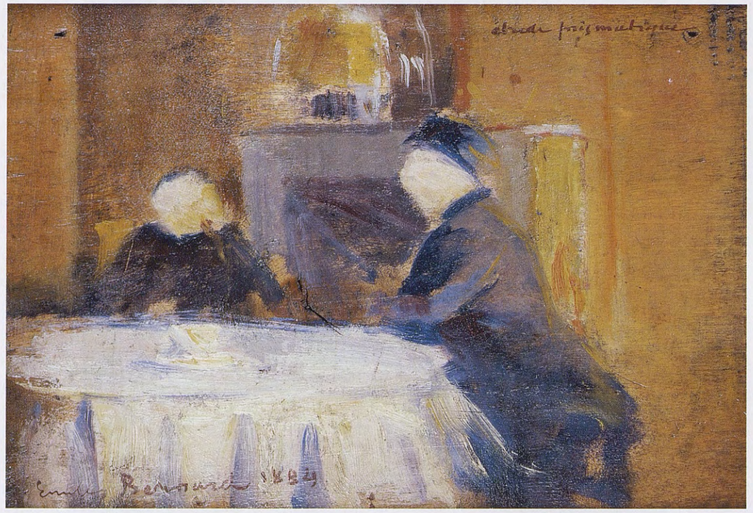
4
Le Grand-père de l'artiste dans la cuisine à Lille
1885, huile sur toile, 55,5 × 37 cm.
Collection privée.

5
Le Grand-père de l'artiste endormi
1884, huile sur carton marouflé sur toile, 14,5 × 24 cm.
Collection privée.

esquisse rapide pendant son sommeil **[ill. 5]**. La deuxième étude qu'il considéra digne d'être mentionnée, figurant sa grand-mère à contre-jour cousant devant une fenêtre, dénote un goût et une exécution plus hardis **[ill. 7]**. La précision de l'observation et les coups de brosse rapides montrent sa connaissance de la technique de Lautrec. Lorsqu'il vit ces premiers travaux, Tampier prédit à son jeune camarade un avenir brillant[61].

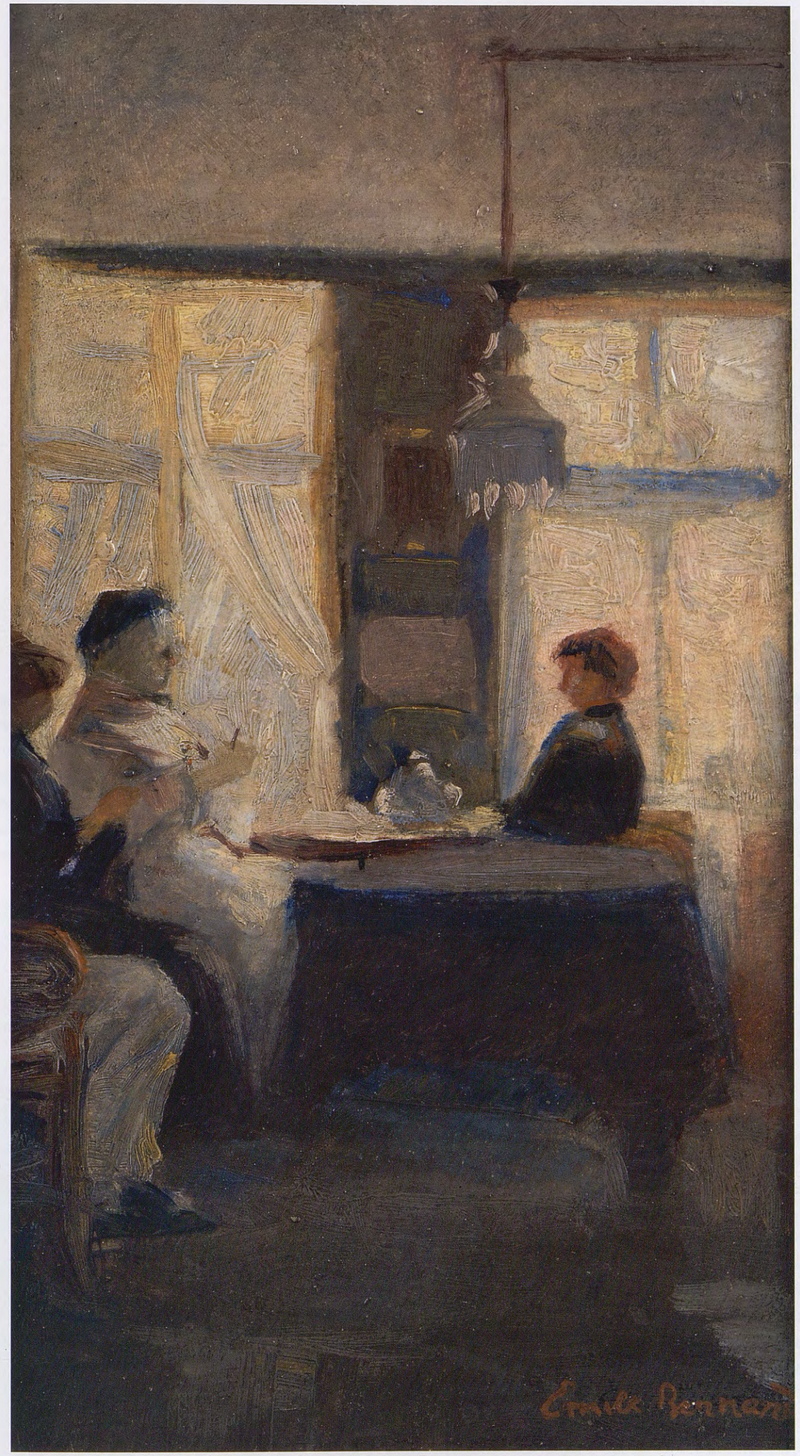
Le choix de ces deux études aux styles très contrastés est significatif car celles-ci révèlent sa capacité à user de son talent et de son habileté dans des écritures différentes dans une période limitée.

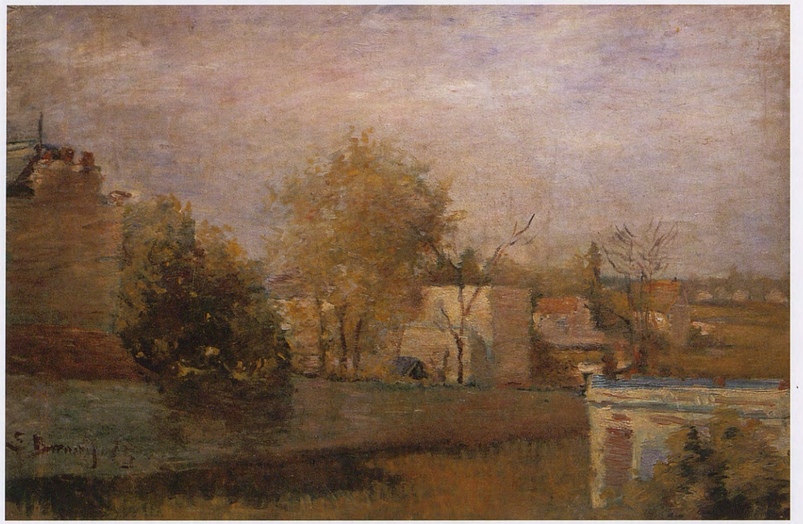
Une autre étude, inédite, plus sommaire et très schématique **[ill. 6]** porte sa signature, la date « *1884* » et l'inscription « *étude prismatique* ». La date et l'inscription pourraient avoir été ajoutées plus tard, et une datation de 1885 serait plus vraisemblable par rapport aux tableaux précédents. L'inscription semble indiquer que Bernard connaissait les expériences de Seurat et de Signac sur la couleur – il avait pu voir leurs travaux à l'exposition du Groupe des Indépendants qui s'ouvrit le 15 mai 1884 – et se rapporte sûrement au contraste tranché entre le bleu et le violet des personnages sans visages (celui de droite étant sa grand-mère) et le jaune vif du fond. Comparé aux deux autres études,



6
Couple dans un intérieur
1884-85, huile sur panneau, 19,5 × 26,5 cm.
Collection privée.

7
Intérieur à Lille
avec la grand-mère de l'artiste
c. 1885, huile sur toile marouflée
sur panneau parqueté, 35,5 × 20,5 cm.
Collection privée.





8
Grand paysage de ma fenêtre
1885, huile sur toile, 54 × 81 cm.
Collection privée.

ce tableau marque un grand pas dans l'expérimentation. Les couleurs réelles et les effets de lumière ont fait place à des contrastes chromatiques novateurs.

Cet ensemble de tableaux, du plus timide au plus audacieux, montre le vif intérêt de Bernard pour les innovations du temps et son désir de se les approprier sans se soucier du beau au sens conventionnel. Son ouverture à de telles expérimentations – dont la portée sera considérable – le place à l'avant-garde de son groupe d'amis de l'atelier Cormon.

Une atmosphère de rébellion artistique, conséquence des visites chez Durand-Ruel, s'était installée à l'atelier depuis le printemps 1884[62]. Elle avait été exacerbée par Anquetin lui-même au moment de l'arrivée de Bernard à l'automne : « *Justement, dès mon entrée à l'atelier, un vent de révolte avait soufflé sur les théories du lieu*[63] ». Cette nouvelle conception de la peinture avait d'abord été, selon François Gauzi, diffusée et expérimentée de manière confidentielle : « À l'atelier Cormon, l'influence des impressionnistes restait discrète ; les élèves qui la subissaient se contentaient de dessiner, réservant leurs recherches pour des études exécutées chez eux, à l'insu du patron[64]. » Mais elle finit par se révéler au grand jour.

Bernard affirma plus tard avoir subitement été guidé par l'idée de « *peindre avec la palette des impressionnistes et dessiner selon les maîtres du Louvre*[65] ». Il semble plus vraisemblable cependant qu'il fut véritablement emporté par la vague impressionniste. L'influençable jeune artiste pourrait même avoir essayé de surpasser Anquetin. Une grande peinture représentant la vue de sa fenêtre dans la maison familiale d'Asnières date de cette période[66] **[ill. 8]**. Le choix du sujet peut être qualifié d'extrême : il ne s'agit pas d'un paysage pittoresque ou d'une vue urbaine typique, mais de la vue de sa fenêtre telle qu'elle était. La toile est par conséquent remplie de structures disgracieuses, caractéristiques

9
Bords de Seine à Asnières
1885, huile sur toile, 31 × 40 cm.
Collection privée.

10
Drap mortuaire
1885, huile sur papier collé sur carton, 26 × 20,5 cm.
Quimper, musée des Beaux-Arts.

de la banlieue – un mur aveugle, un mur de jardin, des bâtiments cubiques éparpillés –, peintes d'une touche remarquablement légère, aérienne, presque entièrement horizontale qui donne une unité à la surface. Mais ces qualités s'effacent devant l'harmonie générale de la couleur. Des touches d'orange, de bleu, de vert crus sont imbriquées dans un contraste dominant de violet et de turquoise, contraste qui

Fig. 10. Émile Bernard et Vincent van Gogh sur les quais à Asnières en 1886, photographie. Collection privée.

se retrouvera dans nombre de ses peintures jusqu'à la fin de sa carrière. Ce tableau porte la marque de l'expérimentation. Il présente la découverte d'une manière nouvelle de peindre, appliquée au premier sujet qui se soit présenté.

Si, dans ce *Grand paysage de ma fenêtre*, le peintre est encore influencé par la recherche impressionniste, dans une vue de la Seine **[ill. 9]**, il a voulu pousser plus loin encore sa technique de coups de brosse énergiques pour traduire une impression fugitive à partir d'un sujet réaliste. Il avait planté son chevalet sur la rive droite de la Seine à Asnières, à l'endroit même où il posera plus tard pour une photographie avec Vincent van Gogh [fig. 10]. Le soleil bas allonge les ombres, les arbres sont dénudés et les personnages portent des vêtements d'hiver, bien qu'on distingue des canotiers sur le fleuve. Ce rendu vif et innovant d'une scène ordinaire semble à des années-lumière de ce que Cormon enseignait dans son atelier, et dépasse de beaucoup l'impressionnisme modéré de Louis Anquetin. D'un style similaire, deux esquisses sur des feuilles de calendrier ont été conservées. Elles ont fixé un événement de 1885 : la mort et les funérailles de Victor Hugo **[ill. 10]**. Ces deux esquisses représentent probablement le catafalque et les tentures qui avaient été installés devant la maison de Victor Hugo après sa mort le 22 mai 1885 et en prévision de ses funérailles nationales le 1er juin 1885. Les personnages sont rapidement brossés et les ombres sont peintes en bleu sombre. Les compositions ressemblent aux cadrages arbitraires des instantanés

11
La Régate
1886, mine de plomb et encre de Chine sur papier, 21 × 32 cm.
Collection privée.

photographiques, comme le montrent les figures coupées par le cadre. Il semble que Bernard ait ici voulu outrepasser, dans sa recherche, le caractère pittoresque de l'impressionnisme, pour se diriger vers l'apparente maladresse du travail tardif d'Édouard Manet dans ses scènes de rues[67].

Anquetin osa donc introduire l'impressionnisme dans l'atelier, au grand dam de Ferdinand Cormon. Selon Bernard,

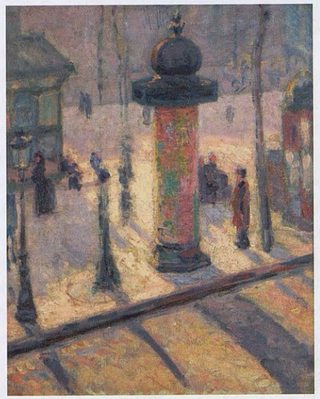


Fig. 11. Louis Anquetin, *Le Kiosque : boulevard de Clichy, hiver*, 1885-86, huile sur toile, 42,2 × 36,5 cm.
Collection privée.

Anquetin aurait même rencontré Claude Monet vers 1886[68] ; et ces rencontres auront un impact immédiat sur sa palette qui s'en trouvera adoucie. Il peindra par la suite une vue prise de son logement, situé au-dessus d'un café, boulevard de Clichy, qui était devenu le lieu de réunion des élèves de l'atelier [fig. 11]. Bernard à qui Anquetin offrit ce tableau, le décrivit comme un « *kiosque à affiches dans la lumière reflétée par la chaussée*[69] ». Bien que cette étude soit en réalité une recherche sur la lumière et la couleur, les longues ombres violettes projetées sur le trottoir lui donnent une structure plus solide que celle des œuvres de Monet et lui confèrent à la fois un caractère réaliste et construit. Elle n'est pas loin de ce que faisait Seurat dans ses dessins du moment. Bernard semble avoir compris l'importance de ce procédé et l'a utilisé lui-même non seulement dans les *Bords de Seine*, mais aussi dans *Petit effet du soir sur la Seine, Asnières* où il a poussé à l'extrême l'effet d'ombres longues par son choix des couleurs complémentaires bleu et orange[70] **[ill. 12]**. À partir de travaux comme celui-ci, peints dans les environs immédiats de la maison de ses parents, naquit l'idée d'un tableau de grandes dimensions représentant les spectateurs d'une régate sur la Seine. C'était évidemment un sujet impressionniste par excellence, consacré par Renoir et Monet. Mais Bernard, une fois encore, montre sa capacité à en exploiter le potentiel de manière poussée dans un dessin portant l'inscription « *Asnières 1886* », étape avancée vers la réalisation de ce grand tableau qui n'est pas reparu[71] **[ill. 11]**. Le point de vue semble ici encore le même que celui de la photographie [fig. 10] où il est en conversation avec Van Gogh. Photographie et dessin portent d'ailleurs la même inscription « *VINS* » sur le mur aveugle du bâtiment situé à gauche. Sur le fleuve a lieu une régate. Les spectateurs se promènent sur la berge ; au tout premier plan, un couple est assis à table et une femme en noir s'approche avec un enfant. Bien que la perspective soit plus précise que dans le tableau de 1884, les personnages sont quelque peu négligés, incertains et d'un dessin caricatural proche de Manet. La femme à droite, elle, est réduite à des formes ovoïdes comiques qui rappellent les simplifications de Seurat. Pour le tableau final aujourd'hui perdu, Bernard avait dû peindre sans modèles. Il n'avait trouvé que Toulouse-Lautrec pour poser de dos[72].

La similitude avec Seurat n'est pas fortuite. Celui-ci avait, depuis 1883, arpenté les bords de Seine d'Asnières à Courbevoie à la recherche de motifs dont un exemple est *La Baignade* (Londres, National Gallery) qui figura en mai 1884 à l'exposition du Nouveau Groupe des Indépendants.

Une des petites études peintes par Seurat pendant ces années-là montre des pêcheurs formant un motif géométrique s'inscrivant dans le reflet du soleil sur la Seine [fig. 12]. Elle fut exposée à la huitième et dernière exposition des

12
Petit effet du soir sur la Seine, Asnières
1885-86, huile sur toile, 37 × 54 cm.
Collection privée.

13
Chiffonnier pêchant
c. 1885-86, huile sur toile, 39 × 52 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

impressionnistes en juin 1886. Dans une étude comparable de pêcheur, Bernard a voulu réaliser une composition encore plus radicalement asymétrique. Ici également, le regard est attiré par le miroitement de l'eau, alors que le chiffonnier au chapeau haut-de-forme cabossé est relégué au loin, sur le bord extrême droit du tableau[73] **[ill. 13]**.

Bientôt, la singularité du style de Bernard commença d'être remarquée par un cercle plus large de peintres impressionnistes qui étaient à la recherche d'une nouvelle manière. En février 1887, son *Grand paysage de ma fenêtre*, et son *Petit effet du soir sur la Seine, Asnières* qu'il avait déposés chez Tanguy furent admirés par le peintre Charles Angrand (1854-1926), l'un des membres fondateurs de la Société des artistes indépendants[74], qui, en 1885-1886, travaillait avec Seurat sur les bords de Seine près d'Asnières.

Alors qu'Anquetin se contentait de variations impressionnistes et restait dans les frontières du pittoresque et du beau, Bernard, après quelques hésitations, laissa libre cours à l'inspiration qui l'emportait vers une manière plus radicale et plus forte. Il voulait avant tout éviter le caractère charmant de l'impressionnisme. Le style sobre, délibérément négligé du dessin de Manet lui offrait une manière de traiter le caractère arbitraire, la grisaille et l'ennui de la vie urbaine. Bernard se disait comme « *entraîné par le naturalisme*[75] ». Les personnages marionnettes à la Seurat lui avaient appris la distance ironique, qui chez lui avait fait

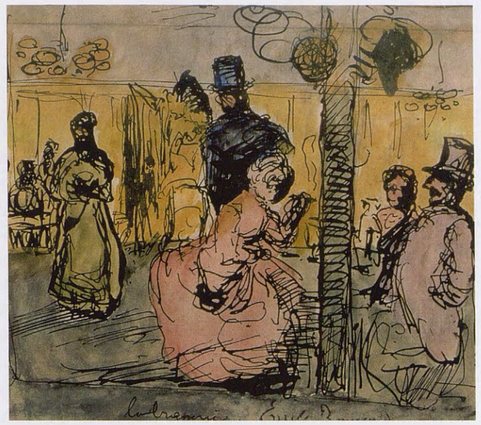
Fig. 12. Georges Seurat, *Pêcheurs à la ligne*, 1883, huile sur toile, 16 × 25 cm.
Troyes, musée d'Art moderne.

place au sens de la dérision. Pensait-il avec Hugo que « le beau c'est le laid » ? Ou s'agissait-il simplement du désenchantement, face au monde moderne, d'un jeune homme sensible et romantique, nourri par la lecture de Baudelaire et qui se croyait, comme lui, capable de « pétrir de la boue pour en faire de l'or » ?

L'expérience à l'atelier Cormon constitua le plus important « rite de passage » de sa vie tant sur le plan artistique que moral : il perdit sa candeur en découvrant le style impressionniste rue Laffitte et fut épouvanté par le milieu de la prostitution dans les cabarets et les maisons de passe à Montmartre. Comme on peut s'y attendre chez ce jeune homme ambivalent, il proclama plus tard son dégoût pour ces expéditions coupables : « *J'aperçus le vice parisien que les chansons et les grossièretés de l'atelier m'avaient fait deviner*[76]. » Sa fréquentation des cabarets et des prostituées est néanmoins attestée par plusieurs études et tableaux. Rendant parfaitement le sordide du lieu, il jeta sur le papier des croquis de scènes de café **[ill. 14]** ou de prostitution **[ill. 15]**[77].

Ces deux études annoncent une composition plus ambitieuse où Bernard essaie de se mesurer à Anquetin. Ce dernier s'était engagé dans un tableau de grand format du cabaret Le Mirliton d'Aristide Bruant, pour lequel il fit poser le jeune Émile. Pour ce tableau, Anquetin fit une étude à l'échelle, aujourd'hui perdue, sur du papier d'emballage. Une étude au pastel représentant Bernard est peut-être tout ce qui reste du projet. Le jeune homme qui, en raison de son âge, n'était pas autorisé à entrer, pose avant l'ouverture **[fig. 13]**.

Fig. 13. Louis Anquetin, *Portrait d'Émile Bernard*, c. 1885-86, pastel, 71 × 59 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.



14
La Brasserie
c. 1885-86, plume, encre et aquarelle sur papier, 13,3 × 16,2 cm.
New Brunswick, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum.

15
Le Bouge
1885-86, plume, encre et aquarelle sur papier, 20,3 × 10,9 cm.
New Brunswick, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum.

L'Heure de la viande

Une étude datée 1885 et utilisée par Bernard en 1886, porte l'inscription probablement ajoutée plus tard : « *L'Heure de la viande* » **[ill. 16]**. Ce titre provocateur décrit réellement ce qui est figuré : les transactions entre hommes et femmes que le peintre compare au commerce de la viande. Cette étude servit de point de départ à un dessin de grandes dimensions (125 × 170 cm) très bien construit, réalisé sur du papier d'emballage **[ill. 17]**, mais dans cette composition l'artiste ne s'est pas attardé aux détails et a simplement tracé les formes des figures et les a travaillées en clair-obscur en les cernant de jaune dans la lumière artificielle du gaz. Bernard connaissait bien la technique de Seurat : il représente, comme lui, des personnages de grandes dimensions ; mais la poésie subtile de Seurat à la craie noire se transforme ici en un pamphlet tapageur en bleu et jaune.

Au centre, un homme grand portant un manteau, et une femme à l'allure robuste et énergique, discutent à l'évidence le « prix de la passe », un espace sombre les sépare… Plus au fond, un autre couple s'est rapproché dans une attitude un peu plus intime. Des bouteilles et des clients alignés au zinc forment à l'arrière-plan une frise lénifiante qui camoufle la véritable nature du lieu. Au fond, la porte s'ouvre sur une Cythère perverse, éclairée par un bec de gaz, qui invite les clients au plaisir de la chair.

Il commentera cette œuvre beaucoup plus tard, alors qu'il résidait en Égypte, dans une lettre à sa mère. Celle-ci, apparemment fascinée par ce grand dessin, voulait le vendre au marchand Ambroise Vollard. Surpris que sa mère pût l'apprécier, Bernard ne lui attribua plus alors la même valeur. Son commentaire traduit cependant son état d'esprit au moment où il l'exécuta, ainsi que ses intentions artistiques et morales. « *Quand j'ai fait cela, il va sans dire que j'étais ennuyé, que je n'avais rien, que tout le monde me martyrisait à cause de ma peinture, et aujourd'hui tu arrives à le trouver beau.* […] *Sans le sou pour peindre, j'avais là-dessus griffonné un projet très naturaliste que je baptisais moi-même en riant : L'heure de la viande, triste spectacle visible à Paris, tous les soirs, quand les prostituées du petit boulevard (selon Vincent) vont recevoir les instructions de leurs maîtres et les consultent sur leurs besoins particuliers*[78]. » La réflexion et la souffrance lui importent alors plus que l'aspect artistique de l'œuvre. Il explique également sa technique du rendu nocturne, fondé sur le contraste de bleu ou de violet et de jaune.

Bernard développa ce parallèle entre la prostitution et le commerce de la chair dans un poème – ou bien est-ce une chanson – écrit au dos d'un des croquis dessinés de bordels qu'il envoya à Van Gogh en juin 1888 à Arles[79]. Ce texte confidentiel décrit parfaitement *L'Heure de la viande* :

I
C'est dans un coin très retiré
Un cabaret sombre qu'attriste
Le jour bas d'un volet tiré.

La marchande est spécialiste
Et vend comme, en un débit clair,
De la boisson et de la chair…

Avec un regard où s'étale
Toute la misère d'un cœur
Chaque femme, comme à la halle,

La viande qu'habille une fleur,
Dans la soie et l'or bien peignée,
Vend sa pauvre âme résignée.

II
Société voici ton crime…
Homme jette un regard clément
Sur la putain, cette victime.

Femme, qui sait bien que tout ment,
À qui plus rien ne fait envie,
Pas même la fin de la vie,

Qui ne voit qu'un grand vide autour
De tout son être et de son âme,
Triste victime de l'amour!

Société tu es infâme
Quand, tu courbes, pour ton Désir
Des enfants au joug du Plaisir[80].

16
L'Heure de la viande
1885, plume sur papier, n.c.
Collection privée.

Bernard semble avoir voulu transformer une chanson de cabaret, comme celles d'Aristide Bruant, en un poème à caractère plus noble. Mais cette tentative est aussi incertaine que l'étaient les sentiments du peintre à ce sujet. Bernard était viril et beau garçon, il pouvait le lire constamment dans le regard des femmes. Il voyait dans toute jolie fille une occasion de conquête, et cultivait en même temps des idées romantiques éthérées sur les rapports entre « amour » et « beauté ». Ses amis de chez Cormon, Toulouse-Lautrec et Anquetin, déjà des hommes, lui montrèrent le moyen de passer du désir à la volupté par l'amour vénal. Pour Bernard, dans un monde idéal, l'amour est lié à la beauté, mais dans une société dépravée, ce semblant d'amour est lié à la laideur. Comme l'amour ne peut naître de la laideur, seul le prix de l'argent peut apporter une indispensable compensation. Le jeu de la séduction devient dans sa forme pervertie un échange tarifé. Ce n'est pas la putain qui est à blâmer, ni l'homme qui la paie, c'est la société qui commet le crime de soumettre ses enfants à sa soif de jouissance.

Plus tard dans sa vie, l'aversion de Bernard pour les transactions financières s'étendra aussi au commerce de l'art. Il dénoncera souvent le danger du mercantilisme dans ce domaine. Sans se préoccuper des marchands ou des clients, il poursuivra ses buts idéalistes, convaincu que la qualité croissante de son travail porterait en elle-même sa gratification.

S'agissant de *L'Heure de la viande* – qui constituait un de ses premiers essais de composition figurative dans un style ambitieux – Bernard avait choisi un sujet qui traduisait ses angoisses personnelles à propos de ce monde du vice où il se trouvait plongé. Il en était à la fois dégoûté et par lui attiré au sens baudelairien. On ne peut manquer de remarquer la psychologie introspective dont il fait preuve à seulement dix-sept ans et la puissance d'expression dont il est capable. Le regard bien plus bienveillant de Toulouse-Lautrec sur le monde de la nuit ne pourra atteindre un tel niveau que dans le début des années quatre-vingt-dix. Pour exorciser sa fascination pour le mal, Bernard dut la sublimer en croyant naïvement que la beauté physique et la beauté morale ne font qu'un.

Tourmenté par la question, il fut profondément impressionné par un incident qu'il raconte d'une façon relativement imprécise dix ans après : « *Un jour, un jeune modèle vint : c'était une enfant de quinze ans.* » Il se souvient être tombé immédiatement amoureux de sa beauté. Cependant, contrairement à ses camarades qui l'accablaient d'obscènes insultes, il prétend que son amour était de la plus pure espèce. Il mettait sur un même pied l'amour profane ressenti pour cette jeune fille et l'amour divin qu'il avait pour l'art : « *Moi, j'étais un naïf et je la trouvais belle* […] *n'est-ce pas l'art après tout qui le veut, car la femme, quinzième siècle si féerique! n'est-elle aussi une source où l'on peut boire : L'amour?* » Puis, en termes agressifs, il poursuit en dénigrant l'atelier et ses habitués : « *Je n'avais jamais mis les pieds dans un endroit si odieux, si vicié, si bas, et je n'ai jamais retrouvé chose semblable depuis.* […] *Cette école de "l'art" était avant tout une "école du vice".* […] *Comment peuvent-ils avoir, ceux-là, une idée de la beauté*[81] *?* » Avec sa véhémence coutumière, Bernard méprise les autres pour occulter sa propre honte d'avoir, lui aussi, succombé à la tentation.

Cinquante ans après les faits, dans le récit l'*Aventure de ma vie*, se dégage un tableau plus précis et probablement plus proche de la réalité de cet incident. La jeune fille de quinze ans était une certaine Léonie pour qui Bernard, « *toujours vierge* », quittait la maison plus tôt le matin de façon à arriver le premier à l'atelier « *pour l'entretenir de mon cœur* ». Il décrit les événements comme s'ils s'étaient déroulés malgré lui : « *Comme elle posait nue, elle se mit ainsi dans mes bras.* […] *Enfin, elle se donna et je sus, une après-midi, alors que la nuit tombait dans le vaste atelier désert et que nous étions enlacés sur la table à modèle, ce que les hommes appellent vulgairement l'amour.* » Alors que ses camarades en étaient restés à des abus de langage, le jeune Bernard avait sacrifié son innocence sur la table à modèle, autel de la beauté corporelle et artistique. Probablement pour se châtier lui-même de ce qu'il avait vécu comme un péché, il écrivit que sa première expérience sexuelle « *ne valait pas les extases du cœur* »[82].

Cette transgression morale trouva rapidement un épilogue qui ressemblait à une punition. Léonie « *tomba en catalepsie* » sur la table même de leurs ébats[83]. Un magnétiseur fut appelé à son chevet, sans résultat. Bernard était désespéré. À la suite de cet incident, on n'entendit plus parler de la pauvre Léonie pendant quelque temps et Bernard alla prendre de ses nouvelles chez ses parents. Il fut menacé du gourdin « *avec lequel* [son père] *la battait* », et n'eut pas envie d'insister.

D'après l'*Aventure de ma vie*, l'épisode Léonie semble coïncider avec les premiers essais du peintre aux techniques impressionnistes qu'il expérimenta dès qu'il passa du dessin à la peinture, provoquant immédiatement la colère de Cormon : « *J'étais le premier qui osât faire passer la porte à la théorie des couleurs.* » Ces tentatives audacieuses dépassaient ce que Cormon pouvait accepter. Il avait le sentiment d'être déjà très tolérant avec ses élèves et était indigné que Bernard ait pu abuser de son ouverture d'esprit ; il en référa à ses parents : « *Il fut signifié à mon père que je semais le désordre et qu'il eût à me retirer.* » Bernard père, peu confiant

17
L'Heure de la viande
1886, pastel et gouache sur papier, 125 × 170 cm.
Collection privée.

en sa force de persuasion et en son autorité, trouva une meilleure solution pour convaincre son fils de la futilité de sa carrière artistique : « *Il s'empara de mes affaires de peinture et les jeta dans le feu, résolu à me mettre dans le commerce*[84]. » Ces événements dramatiques durent avoir lieu au début de février 1886.

Bernard donna plusieurs versions de son renvoi. Dans des écrits datant de 1895 et 1903, il décrit ses blessures, apparemment encore à vif, dues à la frustration et à la honte. Il présente donc l'atelier Cormon comme un lieu de vice, et reprend l'idée que la vraie beauté ne pouvait y être honorée. Dans le récit de 1895, il explique qu'il avait décidé de quitter l'atelier dès qu'il avait compris cela : « *Ma conclusion fut donc qu'il fallait sortir de ce lieu.* » C'était la seule façon de se soustraire à « *l'empoisonnement démocratique* » auquel il était exposé. Un peu plus loin, il ajoute de façon encore plus négative, et totalement opposée à celle de tous les autres élèves, que Cormon faisait des corrections et des retouches « *sans autre explication ni logique qu'il "voit ainsi" et* que vous devez voir tel ». Sa science insuffisante des maîtres anciens le conduisait à cette attitude autoritaire. De plus, il ne connaissait pas les théories des couleurs des Vénitiens, ou les lois des contrastes qui régissaient les plans. À bout d'arguments techniques pour guider ses meilleurs élèves, ce maître ignorant se contentait de leur conseiller de « *fondre* », aveu définitif de faiblesse : « *enfin il n'a plus qu'un avis à donner aux plus avancés : blaireauter, envelopper, fondre, c'est-à-dire* "truquer", *suprême cri de cette faiblesse* »[85]. Dans la relation des mêmes événements datant de 1903, il tire même gloire de son renvoi et le présente comme une preuve d'indépendance artistique : « *Je me fais renvoyer par le* professeur *pour avoir peint avec d'autres préceptes que les siens*[86]. »

Un observateur neutre, A.S. Hartrick, rapporte les événements de façon détaillée. Il faut cependant tenir compte du fait que Hartrick n'était entré à l'atelier qu'à l'automne 1886, et que, par conséquent, il ne se fonde que sur des ouï-dire : « Cormon arriva un matin comme d'habitude pour trouver Bernard en train de peindre la voile brune qui avait servi de fond au modèle en touches alternées de vermillon et vert Véronèse. Il demanda à Bernard ce qu'il faisait et ce dernier répondit "qu'il la voyait ainsi". Cormon annonça alors que s'il voyait les choses de cette manière, il valait mieux qu'il allât les voir ailleurs. » Hartrick observe cependant que le rendu en couleurs complémentaires était pratique courante, et proche des idées développées à propos de la décomposition de la couleur par d'autres peintres à cette époque[87].

Il est curieux que les expériences de Bernard avec la couleur – qui n'étaient pas si audacieuses – aient pu susciter une telle colère chez ce maître habituellement tolérant comme en témoigne le peintre François Gauzi, qui fut lui aussi témoin de ces événements. Voici comment celui-ci relate la réaction de Cormon devant un tableau de Van Gogh : « Il regardait, impassible, sans prononcer un mot, la peinture de Van Gogh. Enfin il parla, et sa correction, négligeant la couleur, se porta uniquement sur le dessin. » Van Gogh avait également créé un fond aux couleurs vives, sans entraîner la même exaspération[88]. On peut donc faire crédit à Cormon de ce qu'il était un maître patient qui avait permis à de nombreux talents de s'épanouir dans le cadre de leurs propres règles, même si celles-ci n'étaient pas les siennes.

On peut douter que la seule raison du renvoi de Bernard fût le léger différend artistique qu'il avait eu avec son maître. La brève liaison avec Léonie pourrait avoir joué un rôle au moins aussi important. Bien que Cormon, qui n'était pas marié, entretînt trois maîtresses à la fois, ce qui faisait l'admiration de Hartrick, les rendez-vous galants de Bernard avec Léonie et l'étreinte consommée dans le sanctuaire de l'atelier avaient certainement contribué au sentiment du maître d'avoir été trahi dans sa confiance. Bernard était, après tout, encore mineur, et Cormon pouvait être tenu pour responsable de ce qui se passait à l'atelier par ses parents.

Pour atténuer le souvenir douloureux de son renvoi, Bernard indiquera beaucoup plus tard que Cormon avait espéré « *trouver un jeune homme* doué, *qu'il formerait selon ses vœux. Le choix avait été fort mauvais ; car, sous une attitude très soumise, je cachais le caractère le plus indépendant*[89] ».

La double rupture avec Léonie et l'atelier Cormon, suivie de l'autodafé de son matériel de peintre par son père bouleversé par les événements, laissa Bernard, alors qu'il n'avait pas atteint ses dix-huit ans, reclus chez ses parents, s'abîmant dans la colère et la honte. Il tomba rapidement dans un profond désarroi et, après une semaine d'interdiction de sortie, il s'enfuit de la maison. Il ne rentra que parce que la faim et le froid le tenaillaient.

Terriblement malheureux, se sentant incompris, il exprima son désespoir d'adolescent dans un poème dont voici quelques vers[90] :

Ils ont tous pris ma cervelle
Et l'ont mise en un caveau
Que tous ils nomment : pratique.
Je suis ou je ne suis pas ?
Je vais sans presser le pas ;
Plus de vouloir : je suis veau ;
Mon esprit est un tombeau,
Mon cœur n'est plus famélique.
…
Ils ont tous pris cette moëlle
L'ont préparée en leur poêle
Avec poivres et piments ;
Ont mis le beurre de misère
Et le sel, que peux-tu faire ?
Puis l'ont cuite obstinément

Il semble que sa propre « Heure de la viande » était venue, bien que ce ne fût pas son corps mais son esprit qui avait été traité comme de la viande. L'accablement de Bernard dura deux mois. Enfin, il prit la décision de partir après l'anniversaire de ses dix-huit ans, le 28 avril. Pendant cette période d'attente, il continua somme toute à voir ses amis de l'atelier, Anquetin, Lautrec et Tampier. Il rendit visite avec eux au Père Tanguy, le célèbre marchand de couleurs qui avait sa boutique rue Clauzel près du boulevard de Clichy. Tanguy, qui attendait beaucoup de Bernard, lui donna une petite somme pour son voyage et lui promit d'exposer la production artistique qui en résulterait. Cette avance ne pouvait suffire à couvrir le coût de l'indépendance, et Bernard envisagea de vendre ses deux cents livres achetés patiemment avec ses économies, mais sa mère l'en dissuada. Elle se souvenait des ambitions poétiques qui l'avaient conduite à Paris dans sa jeunesse. En accord avec son mari, elle renonça à soixante francs sur l'allocation mensuelle qu'il lui versait, pour que son fils puisse assouvir son besoin d'évasion. Finalement, le 6 avril 1886, trois semaines avant la date prévue, Bernard quitta la maison de son enfance pour entamer son *voyage à pied*. Il avait l'autorisation écrite de son père, « *estampillée par le maire d'Asnières* ». Dans un débordement d'émotion inattendu, Émile Bernard père semble avoir soudain compris que son attitude autoritaire avait eu pour conséquence d'éloigner son fils de la maison et de la famille. Mais il était trop tard : « *Malgré les larmes qu'il versa, j'étais heureux de le quitter* »[91], écrivit Bernard triomphalement.

1 Acte de naissance, Lille, Archives municipales, 1868, n° 1911.

2 Né à Lille le 4 février 1842.

3 Née à Lille le 31 mai 183(9 ?), mariée à Émile Ernest Bernard le 2 février 1867 à Lille.

4 Le mariage a eu lieu le 17 septembre 1855 à Wazemmes, dans le Nord.

5 Henri Louis Bodin marié à Sophie Albertine Lallemant le 23 avril 1838 à Wazemmes, dans le Nord.

6 E.B., « Confidences » (1912), in Rivière 1994, I, p. 14.

7 A. de Lamartine (1790-1869) : *Cours familier de littérature, un entretien par mois*, Paris, 1856-1869.

8 *AmV*, f° 2 ; E.B., *op. cit.*, note 2, p. 13.

9 « *Ton article de* L'Arte *a été trouvé très bien, on l'a fort apprécié. Tu verras que je m'y suis permis quelques retouches qui, j'ose le croire, ne te seront pas désagréables. Je les ai crues nécessaires à sa perfection littéraire* », lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, début 1899], BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 32-146.

10 L'orchestre des Concerts Lamoureux fut fondé en 1881 par Charles Lamoureux. Le premier concert eut lieu le 23 octobre 1881.

11 *AmV*, f° 25.

12 *AmV*, f° 4. Lettre de Bernard à ses parents, Lille, 26 août 1878, Paris, Custodia, N° 2001-A.824.

13 Sophie Lallemant a épousé Henri Louis Bodin le 23 avril 1838 à Wazemmes. Veuve, elle se remarie avec Florimond Jules Torck le 14 mai 1849 à Wazemmes. Florimond Torck est né le 1er mars 1821 ; il meurt le 27 janvier 1887 à Lille.

14 « *J'ai vu une procession très belle* », lettre de Bernard à ses parents, Lille, 23 juin 1879, Paris, Custodia, N° 2001-A.829.

15 Lettre de Bernard à sa mère et sa grand-mère qui sont à Lille, Courbevoie, 28 février 1887, Paris, vente Drouot, 27/11/2001, lot 307.

16 *AmV*, f° 84.

17 *AmV*, f°s 74-75.

18 *AmV*, f° 83.

19 « La Confession de Madeleine » rédigée dans *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 16r°.

20 *AmV*, f° 15.

21 *AmV*, f° 16.

22 *AmV*, f° 21.

23 Lettre de Bernard à ses parents, Fontenay, 3 avril 1881 (première lettre écrite en pension), Paris, Custodia, N° 2001-A.830. Voir Jean-Jacques Luthi, Armand Israël, *Émile Bernard. Fondateur de l'École de Pont-Aven et précurseur de l'Art moderne*, Paris, 2003, p. 28.

24 Il copie « *la sorcière de Frans Hals* » [*La Femme assise*, École de Frans Hals, musée des Beaux-Arts de Lille] (lettre de Bernard à ses parents, Lille, 19 septembre [1882], Paris, Custodia, N° 2001-A.846 et *AmV*, f° 24). Dans une autre lettre à ses parents, écrite depuis Lille le 18 septembre 1884, il écrit avoir fait une « *grande toile, celle de la nymphe* », Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n° 1.

25 Lettre de Bernard à ses parents, [Dunkerque], 23 août 1882, Prouté, Paris et *AmV*, f° 10.

26 Lettre de Bernard à ses parents, [Dunkerque], [fin août 1882], Paris, vente Drouot, 27/11/2001, lot 307.

27 Lettre de Bernard à ses parents, Fontenay, 15 octobre 1882, Custodia, N° 2001-A.838.

28 *AmV*, f° 26.

29 *AmV*, f° 34.

30 Voir chapitre X.

31 *AmV*, f° 29.

32 Il publie en particulier des poèmes dans le bimensuel littéraire, artistique et théâtral *Le Scapin*, notamment en 1886.

33 Au 124 rue Saint-Denis, à Courbevoie, d'après les archives du collège Sainte-Barbe, Archives de la ville de Paris, D50Z/11.

34 *AmV*, f° 38.

35 Michel ou Michaïl Jakovléwitch de Wylie, né à Saint-Pétersbourg en 1838 d'un père écossais. Grand officier aux gardes du tsar, il quitta l'armée en 1863 pour se consacrer à l'art. Bernard lui dédia un important portrait [*Portrait de Michel de Wylie*, huile sur toile, 46 × 35 cm, signé et daté 1887, coll. part., in Luthi 1982 (L 77) sous le titre erroné de *Portrait d'Albert Aurier*].

36 *AmV*, f°s 39 et 40 ; Madeleine Bernard admirait l'intelligence de Wylie ; lettre de Madeleine à Bernard, Asnières, 25 septembre 1884, copiée dans *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 17. Émile semble avoir séjourné à Lille durant cette période.

37 Leur amitié date probablement de l'époque de leurs études vers 1865 chez le peintre belge Jean-François Portaels (1818-1895). Portaels avait fondé une école d'art libérale à Bruxelles où il encourageait les divergences stylistiques parmi ses élèves.

38 *AmV*, f° 41.

39 *AmV*, f° 41 ; E.B., « Des relations d'Émile Bernard avec Toulouse-Lautrec » (c. 1939, publié en 1952), in Rivière 1994, I, p. 315.

40 Voir Frédéric Destremau, « L'atelier Cormon (1882-1887) », *BSHAF*, 1997, pp. 171-184.

41 *AmV*, f° 40 ; E.B., « Des relations d'Émile Bernard avec Toulouse-Lautrec » (c. 1939, publié en 1952), in Rivière 1994, I, p. 315.

42 « Nothing can remain stationary in this world. Everything changes and must change. A school [*of art*], therefore, cannot stand still. It must be subject to transformation if it is to endure ; and, having regard to this fact, I consider it an excellent thing that each of us watches his neighbour, profits by his progress, seeks to correct his own weaknesses, and to assimilate what may be advantageously absorbed… », in F. Cormon, « A Word to Young English Painters », *Magazine of Art*, 16 (1893), p. 11, in Gale B. Murray, *Toulouse-Lautrec. The Formative Years 1878-1891*, Oxford, 1991, p. 42.

43 Lettre de Lautrec à son oncle, [Paris] 10 février 1883, in Toulouse-Lautrec, *Correspondance*, Paris, 1992, p. 101, n° 82. Bien que dans cette lettre, Lautrec semble avoir voulu convaincre son oncle du sérieux de Cormon, il ajouta cependant qu'il avait besoin d'un enseignement plus directif.

44 François Gauzi, *Lautrec et son temps*, Paris, 1954, p. 17.

45 « An admirable teacher, more sympathetic to novelties than most of his kind », in A.S. Hartrick, *A Painter's Pilgrimage through Fifty Years*, Cambridge, University Press, 1939, p. 48.

46 E.B., « Louis Anquetin artiste peintre » (1932), in Rivière 1994, I, pp. 260, 261.

47 Gauzi, *op. cit.*, pp. 28-30.

48 E.B., *op. cit.*, p. 261.

49 *AmV*, f° 55.

50 E.B., « Des relations d'Émile Bernard avec Toulouse-Lautrec » (c. 1939, publié en 1952), in Rivière 1994, I, p. 316.

51 E.B., « Les rénovateurs de l'art : Louis Anquetin » (1905), in Rivière 1994, I, p. 108.

52 « *Une main de plâtre* », in E.B., « Louis Anquetin artiste peintre » (1932), in Rivière 1994, I, p. 260.

53 *Ibidem*.

54 *AmV*, f° 41.

55 E.B., « Des relations d'Émile Bernard avec Toulouse-Lautrec » (c. 1939, publié en 1952), in Rivière 1994, I, p. 315.

56 *AmV*, f°s 41 et 42 ; « *On ne le voyait jamais travailler, mais il parlait fort bien sur l'art* », écrivit Bernard. Il existe un portrait au pastel d'Anquetin qui pourrait représenter Tampier in cat. expo. *Anquetin, La Passion d'être peintre*, Paris, 1991, doc. 24, face p. 97.

57 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Anvers, 2 février 1886, *vangoghletters*, n° 557 : « On m'a dit que Cormon vous fait travailler quatre heures dans la matinée ; de la sorte, on peut aller l'après-midi au Louvre, à l'École des Beaux-Arts ou dans un autre atelier où l'on dessine. »

58 *AmV*, f° 41. De 1846 à 1853, Bonnat a étudié à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando à Madrid et a copié Velázquez et Ribera au Prado.

59 MaryAnne Stevens in cat. expo. Mannheim/Amsterdam 1990, p. 232.

60 *AmV*, f°s 42 et 43 : « *Une de mes principales études fut le portrait de mon grand-père assis dans une cuisine.* […] *Une autre étude d'après ma grand-mère en train de coudre près d'une fenêtre.* »

61 *AmV*, f° 43.

62 « Il y a eu une révolution à l'atelier. Cormon a dégommé le massier pour en nommer un autre. Tout ça nous a passionnés plus que vous ne pourriez le croire », lettre de Lautrec à sa mère, Paris, printemps 1884, in Herbert D. Schimmel, *Toulouse-Lautrec. Correspondance*, Paris, Gallimard, « Art et Artistes », n° 92, p. 108.

63 E.B., « Louis Anquetin artiste peintre » (1932), in Rivière 1994, I, p. 261.

64 Gauzi, *op. cit.*, p. 22.

65 E.B., *op. cit.*, p. 261.

66 Bernard intitule ce tableau « *Grand paysage de ma fenêtre* » dans une lettre à sa mère et à sa grand-mère, le 28 février [1887], coll. part. Le tableau est daté « 85 » d'une manière assez indistincte. Plusieurs arbres sont vert tendre, d'autres dénudés, ce qui suggère le printemps 1885. Il existe une peinture montrant la même vue mais d'une composition plus compacte et plus structurée, les formes étant plus fermement délimitées et dans laquelle les arbres dénudés suggèrent une datation de l'hiver 1885-1886.

67 Bernard a pu voir la rétrospective Manet qui eut lieu en janvier 1884 à l'École des beaux-arts. Il indique que Tampier fut celui qui lui apprit à apprécier Manet ; E.B., *op. cit.*, p. 261.

68 E.B., « Louis Anquetin artiste peintre » (1932), in Rivière 1994, I, pp. 261-262.

69 *Ibidem*.

70 Caractéristique mentionnée dans la lettre à sa mère et à sa grand-mère datée du 28 février 1887, coll. part.

71 Bernard mentionne cette « *grande toile des canotiers* » dans l'article « Des relations d'Émile Bernard avec Toulouse-Lautrec » (c. 1939, publié en 1952), in Rivière 1994, I, p. 318.

72 *Ibidem* ; dans l'*Aventure de ma vie*, p. 34, il dit que c'est Tampier.

73 Bogomila Welsh-Ovcharov in cat. expo. Toronto/Amsterdam 1981, pp. 286, 287, note 6, reconnaît dans cette œuvre la « marine » dont parle Vincent van Gogh dans une lettre à son frère Theo, Arles, 11 ou 12 novembre 1888, *vangoghletters*, n° 719 : « Une marine de Bernard en échange de toiles de moi. »

74 Lettre de Bernard à sa mère et à sa grand-mère, 28 février 1887, coll. part.

75 E.B., « Des relations d'Émile Bernard avec Toulouse-Lautrec » (c. 1939, publié en 1952), in Rivière 1994, I, p. 318.

76 *AmV*, f° 44.

77 Bernard ayant écrit des titres sous ces dessins, ils semblent faire partie d'une série, peut-être pour un projet d'illustration. Dans son commentaire documenté, Bogomila Welsh-Ovcharov semble croire au dégoût affiché plus tard par Bernard pour la prostitution, voir cat. expo. New Brunswick 1989, pp. 10-11.

78 Fragment d'une lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, c. juin 1894], BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 207-208.

Anquetin exploitera en 1887 l'effet de personnages bleu et de violet cernés de jaune pour un superbe effet dans les versions à l'huile et au pastel de son *Avenue de Clichy, cinq heures du soir* (respectivement coll. part. ; Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.).

79 Le poème est daté du 19 juin 1888.

80 Ce poème avait été partiellement et imparfaitement transcrit dans le catalogue d'exposition New Brunswick 1989, p. 23. Remerciements à Nienke Bakker et Wouter van der Veen pour leur aide à la transcription. Voir lettre de Van Gogh à Theo, 23 juin 1888, *vangoghletters*, n° 630, note 6.

81 E.B., « Les ateliers » (1895), in Rivière 1994, II, p. 45.

82 *AmV*, f°s 44-45.

83 La catalepsie se manifestait par une rigidité transitoire des muscles qui était interprétée par les psychiatres P. Richer et Gilles de La Tourette comme conséquence de l'hystérie, c'est-à-dire un état élevé de suggestibilité. Dans le cas de Léonie, l'extrême fatigue causée par les longues séances de pose nue dans un atelier peu chauffé pourrait peut-être être envisagée comme cause de cette crise. Voir *Nouveau Larousse illustré*, 1896-1904, II, p. 562.

84 *AmV*, f° 46.

85 E.B., « Les ateliers » (1895), in Rivière 1994, II, p. 46.

86 E.B., « Notes sur l'école dite de "Pont-Aven" » (1903), in Rivière 1994, I, p. 63.

87 A.S. Hartrick, *op. cit.* note 29, p. 42 : « Cormon came round one morning, as usual, to find Bernard painting the old brown sail that served for a background to the model, in alternate streaks of vermilion and vert veronese. On asking the youth what he was doing, Bernard replied, "that he saw it that way". Thereupon Cormon announced that if that was the case he had better go and see things that way somewhere else. » La plupart des auteurs ont compris du récit de Hartrick que Bernard avait peint la voile elle-même en couleurs contrastées et non sa représentation ; voir John Rewald, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, Londres, 1978, p. 71, note 20. Le texte de Hartrick est ambigu, mais l'idée que Bernard aurait pu utiliser de sa précieuse peinture pour peindre une vieille toile brune paraît sans intérêt et donc assez improbable. De plus, le choix des couleurs, vermillon et vert Véronèse, indique une des combinaisons de couleurs favorites de Bernard. En les juxtaposant, il recréa le brun d'origine par les couleurs qui le composent.

88 Gauzi, *op. cit.*, pp. 30-31.

89 E.B., « Louis Anquetin artiste peintre » (1932), in Rivière 1994, I, p. 261.

90 Tirés du poème d'Émile Bernard, « Premier supplice » daté 1886, dans *Le Voyage de l'Être. Poèmes d'évolution*, Le Caire, Moussa Roditi Éditeur, 1898, pp. 21-23.

91 *AmV*, f°s 47, 48 et 49.

18
Le Char de foin à Asnières
1886, huile sur toile, 46 × 33 cm.
Collection privée.

Chapitre II

Le Voyage à pied
1886-1887

La tonalité romantique des récits d'Émile à propos de ses errances prend une tournure quasi mythique dans l'*Aventure de ma vie*, où il souligne qu'il fit à pied tout le trajet jusqu'en Bretagne et dans la région, vivant, selon lui, dans le plus grand dénuement, de pain et de cidre. Il idéalise son *voyage à pied*, le présente comme un envol vers une plus grande liberté personnelle, loin des tensions familiales et du conflit de l'atelier Cormon dont il juge l'enseignement sans intérêt pour lui : ces raisons constituaient d'ailleurs très certainement ses vraies motivations. De nouvelles sources d'information – qui contredisent parfois ses dires – ont permis de mieux cerner cette période de sa vie.

Car Émile est loin d'être abandonné et livré à lui-même. Grâce à l'aide financière de ses parents et à celle du Père Tanguy, il prit parfois le train pour ses déplacements. Il attendait deux fois par mois, poste restante, une enveloppe de 30 francs que lui envoyait sa famille pour subvenir à ses besoins et comme tout bon fils, somme toute reconnaissant à ses parents de lui venir en aide, il les tenait informés de la progression de son périple, et leur adressait régulièrement de nombreuses lettres accompagnées quelquefois de carnets de croquis et de tableaux. Ces lettres montrent combien la famille était unie, combien elle comptait pour Émile et combien celui-ci, avide de reconnaissance, était exigeant avec son père et sa mère. Elles constituent aujourd'hui une mine de renseignements importante et fiable, et permettent d'interpréter autrement les récits de son *voyage à pied*, contés bien plus tard par le peintre[1].

Les carnets de croquis, dont il reste un certain nombre de feuilles, composent un journal illustré de la petite expédition. Plusieurs dessins sont annotés de mentions de dates et de lieux et au moins huit tableaux exécutés pendant l'été portent des dates qui n'offrent aucune prise à la moindre équivoque[2]. Il est cependant difficile d'établir la cohérence de l'ensemble artistique de cette période : des nombreux tableaux et centaines de dessins prétendument produits pendant ce circuit, seuls quelques-uns subsistent aujourd'hui, un grand nombre ayant été détruits par Bernard lui-même car ils ne correspondaient plus à ses ambitions stylistiques. De plus, maints tableaux de ce premier voyage en Bretagne furent retravaillés avant d'être mis en dépôt chez le Père Tanguy pendant l'automne et l'hiver 1886-1887. Les œuvres restantes ont pu simplement échapper à sa censure ou bien être sauvées parce qu'elles servaient l'image qu'il voulait projeter de son art.

Imprégné de diverses influences pendant sa formation chez Cormon, Bernard peignait dans un style impressionniste modéré au moment de son départ, comme en témoigne *Le Char de foin à Asnières* **[ill. 18]**. Ce tableau présente en quelque sorte une version plus ébauchée de l'impressionnisme que celui pratiqué par Anquetin après son séjour chez Monet à Giverny pendant l'été 1885 : *Le Paysan* d'Anquetin [fig. 14] montre des similitudes avec *Le Char de foin*, non seulement dans la technique de la peinture, mais également dans la manière directe, sans

19
Le Ribay
1886, mine de plomb et fusain sur papier, 19 × 30 cm.
Collection privée.

compromis, dont le sujet est représenté. Les formes traitées de façon sommaire rappellent Seurat dont les études et tableaux avaient probablement été vus par Bernard avant son départ. Cependant, l'indépendance de l'artiste s'affirme dans l'application volontairement insolite des couleurs. Le tableau est dominé par des contrastes entre violet et vert d'intensités différentes.

Fig. 14. Louis Anquetin, *Le Paysan*, 1886, huile sur toile, 34,3 × 21,1 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Les premières haltes

Au cours de la première étape importante du périple, entre fin avril et mi-mai 1886, Bernard travailla dans un verger du bourg du Ribay, près d'Alençon. Deux œuvres parvenues jusqu'à nous portent précisément la date du 1er mai[3]. L'une est un dessin au crayon aux lignes tourbillonnantes, recto d'une page probablement arrachée d'un carnet, dont la luminosité du paysage est traduite par des contrastes entre clair et sombre, et, ce qui est plus intéressant, par des hachures et petits points rythmés **[ill. 19]**. Un effet graphique similaire est également utilisé dans un tableau, portant la même inscription « *Le Ribay 1 Mai 86* » : des griffures pratiquées dans la couche supérieure de la peinture fraîche laissent apparaître la couche de préparation de la toile **[ill. 21]**. Dans ce tableau, l'effet de sous-bois, avec ses troncs d'arbres semblant, comme des piliers, supporter la voûte des feuilles à travers laquelle filtre la lumière du soleil, créant ainsi des ombres sur le sol, est à rapprocher de Seurat. Si Bernard ne pouvait avoir vu la version définitive du *Dimanche à la Grande Jatte* (The Art Institute of Chicago) qui figurerait à la 8e exposition impressionniste en juin, il avait pu cependant en voir l'étude préparatoire qui avait été présentée aux Indépendants en 1884 (Washington D.C., National Gallery of Art).

Émile s'installa dans le village de pêcheurs de Cancale le 14 mai, après avoir été déçu par le Mont Saint-Michel envahi par les travaux et les touristes. Il fut enchanté par la région, en particulier par la côte rocheuse : « *C'est roche ici, roche là-bas, roche là-haut, roche en bas, d'un pittoresque inouï. Je me livre avec passion et rage à toutes les horreurs du bleu céleste et de l'orangé*[4]. » Travaillant sa palette personnelle en empruntant quelques combinaisons de couleurs à Monet, il exécuta ce qui témoigne aujourd'hui de son attrait pour cette côte, une toile de 10[5] avec l'inscription « *Cancale 30 mai 86* » **[ill. 20]**, dans des dominantes de bleu et d'ocre, entièrement réalisée en touches larges qui ne semblent suivre aucune règle stricte. Quelques taches orange éparses dans le ciel sont la seule marque de sa préoccupation pour les couleurs complémentaires[6]. Il semble qu'il se soit particulièrement attaché à rendre la vive lumière du jour et les ombres déchiquetées projetées sur les rochers. Il avait traversé une période de temps maussade et avait dû attendre la fin de son séjour pour avoir du soleil. Pourtant il n'était pas content de ce tableau : « *Je n'en suis cependant pas mécontent à certains points de vue mais c'est loin de me satisfaire complètement* », même après cinq séances, et avait dû l'abandonner. Il s'était rendu compte que la dimension de sa toile était insuffisante pour donner une impression fidèle de la côte : « *Les rochers sont assez mesquins sur pareil format* », seules des « *toiles formidables* » pouvaient faire justice à la « *grandeur monstre de ces rochers* »[7].

20
Plage et rochers à Cancale
1886, huile sur toile, 46 × 55 cm.
Genève, musée du Petit Palais.

21
Le Ribay
1886, huile sur toile, 46,5 × 56 cm.
Medford, Tufts University Art Gallery.

22
Rue de village à Saint-Briac
1886, huile sur toile, 55 × 45,5 cm.
Collection privée.

La côte rocheuse de Cancale aux couleurs violentes dans la lumière vive du soleil lui faisait penser à Monet : « *On n'a qu'à mettre le nez dehors* […] *c'est du Monet tout craché : des blouses violettes, les terrains verts, le ciel orangé, les arbres bleus, les bateaux violets, rouges, roses, etc.* » À l'évidence, la nature tout entière était joliment harmonisée en couleurs complémentaires, et cela perturbait grandement le jeune artiste : « *Il y a de quoi devenir fou* »[8]. En attaquant un tel sujet, il se confrontait à Monet et par conséquent à l'art de l'avant-garde établi.

La vérité est dans ces œuvres, le but principal du voyage d'Émile était de tester ses capacités face à la nature et de définir sa place parmi les artistes d'avant-garde qu'il admirait. Avec humour, il se définissait lui-même comme « *moderniste, impressionniste fumiste*[9] ». Il était curieux de savoir ce que Paul Tampier, son ami de l'atelier Cormon, pensait des œuvres qu'il envoyait à ses parents. Il lui demandait également de l'informer de l'évolution des impressionnistes à Paris, l'« *école de l'avenir* ». Son éloignement lui fit manquer la 8e exposition impressionniste où Seurat, Signac et Pissarro exposèrent leurs travaux postimpressionnistes[10]. Il envisagea même d'interrompre son voyage pour voir l'exposition à Paris, car il lui semblait important de se tenir au courant de ce mouvement dont il était sûr de faire un jour partie[11].

Dans le premier des albums mentionnés plus haut, envoyé à sa famille, ce projet était tout à fait évident. Apparemment, l'album fut apprécié, car Madeleine lui répondit : « Je te fais compliment sur ton album de croquis. Il est charmant[12]. » Encouragé et même enhardi, Bernard décida d'envoyer un deuxième cahier à ses parents qu'il intitula « *Deuxième Partie*[13] ». Les croquis de ce carnet sont plus audacieux, et Bernard était parfaitement conscient qu'ils pouvaient être moins bien reçus. Un dessin daté *Cancale 19 mai 1886* provient probablement de ce carnet[14]. À la différence des travaux antérieurs, il montre une simplification des silhouettes humaines et des sémaphores sur la plage de Cancale. Ce n'est plus ici le rendu graphique des effets atmosphériques qui fascine l'artiste mais la représentation des formes caractéristiques de manière simplifiée. Des dessins de recherche tels que celui-ci sont essentiels pour comprendre son évolution, en ce qu'ils annoncent la distanciation de Bernard à l'égard des modèles révérés pour élaborer son style propre. L'artiste, qui n'a porté aucune note ou indication sur ses dessins, ne les concevait sûrement pas comme de simples croquis de voyage mais comme des « *documents pour l'avenir*[15] », une forme de notes pour lui-même, dans la perspective de son développement personnel.

Son appréhension s'avéra justifiée et les audaces des dessins du deuxième carnet ne furent pas « goûtées » par ses proches. Madeleine et Bernard père exprimèrent, semble-t-il, chacun de leur côté, des critiques sur ses dernières recherches[16]. Émile sentit qu'il devait défendre ses efforts, considérant ce travail comme « *meilleur que l'autre, d'abord parce qu'il est basé sur plus d'observation, et ensuite parce qu'il a moins de poncivité* [cliché] *que le premier* ». Sa défense était étayée par des arguments rationnels : le désir de s'éloigner des styles conventionnels et une approche personnelle de la nature. Cependant les critiques familiales l'avaient blessé, voire chagriné, car il déclara qu'il ne ferait plus de cahiers et refusa d'envoyer quoi que ce soit à partir de ce moment-là[17].

Ses pérégrinations le conduisirent à Paramé où il arriva avant le 3 juin. C'était une petite station balnéaire proche de Saint-Malo et de Dinard. Continuant sur sa lancée, Bernard travailla sérieusement à devenir un peintre de plein air. Il fut tenté d'interpréter les couchers de soleil qui l'impressionnaient beaucoup mais renonça rapidement : « *C'est presque impossible de le faire d'après nature, car l'éclat trop violent du soleil empêche de travailler, de voir son ouvrage et l'on ne sait pas ce que l'on fait*[18]. » Puis son attention se porta sur la vie bretonne dès son arrivée à Saint-Briac, où il séjourna du 10 juin au 17 juillet. Ce fut son premier vrai contact avec la Bretagne. À l'auberge aux traditionnels lits clos de bois sculpté[19], il fit connaissance avec les villageois, et en premier lieu avec la famille de Madame Lemasson, l'aubergiste, dont la fille Marie accepta volontiers de poser pour lui exactement comme il le désirait : il commença son portrait puis l'abandonna. Ce portrait pourrait néanmoins avoir été à l'origine de son envie d'exécuter des tableaux de genre, car il commençait à perdre intérêt pour les paysages[20].

Pourtant, il avait peint une vue inouïe, recherchée, d'une rue de ce village, vraisemblablement depuis la fenêtre de sa chambre, où les têtes chapeautées de deux passantes surgissent dans son champ visuel **[ill. 22]**. Il choisit encore une perspective et une composition étrange dans une peinture « ensoleillée » où une jeune fille tenant un bouquet de fleurs pose sur les marches d'un perron **[ill. 23]**. Ces deux études sont exécutées d'une manière libre, en touches pointillistes relâchées de couleurs vives, enfermées dans des espaces géométriques clairement définis, qui contrastent avec l'aspect net de l'ensemble.

Les célébrations de la Fête-Dieu, le 27 juin, éveillèrent en Bernard la nécessité – vestige des moments passés à

l'atelier Cormon ? – de réaliser un « vrai » tableau au sens académique du terme. Cependant, il percevait de maintes façons que ses capacités de peintre n'étaient pas encore suffisantes. Critique vis-à-vis de son propre travail, il était insatisfait de ses nombreux « *croquis et pochades* », impossibles, lui semblait-il, à traduire ensuite en une œuvre finie, un « tableau ». « *Je veux finir, pousser, sans document, avec la mémoire et l'observation pour guide. J'arrive à des mollesses qui me semblent des finesses, à des sécheresses que je prends pour du dessin*[21]. »

Il ne se voyait pas comme un vrai peintre moderne, notamment parce qu'il était encore « *pétri de romantisme* ». D'où ce sentiment que ses toiles étaient encore « *romanesques par le style de composition* » et qu'il ne faisait qu'effleurer le modernisme, sans rien créer de fondamental ou de consistant. Elles ne présentaient donc aucun intérêt pour lui : « *Rien de la fusée moderne, que de maigres pétards humides* »[22]. Ces déclarations révélatrices sur ses ambitions et sa méthode de travail sont tout à fait inhabituelles chez Bernard à cette époque, et il n'est pas surprenant d'apprendre qu'il vient de lire – trois ou quatre fois de suite – le roman *L'Œuvre* d'Émile Zola, publié récemment et qu'il le recommande à ses parents[23]. La conséquence directe en fut ce désir particulier d'exécuter une grande peinture moderne, une « *machine*[24] ». Il se heurta malheureusement aux mêmes difficultés que le protagoniste du roman, Claude Lantier.

Frustré de n'avoir pu rendre la procession religieuse de Saint-Briac, il essaya de se consoler en commentant à ses parents ce qu'il aurait voulu peindre : « *Ces fillettes blanches, leur petit chapeau jaune, leur ceinture bleu ancien, les grands coups du soleil de quatre heures sur les draps et sur les maisons et la tache sombre du manteau religieux au milieu des filles, les danses au crépuscule, les feux de joie, toutes ces grandes beautés ignorées trop hélas, voir tout cela s'évanouir pour ne jamais reparaître ni sur une toile ni sur un papier !* » Mais même fâché de ne pouvoir reproduire ce qu'il voyait, il ne voulait cependant pas devenir, en peinture, une victime de la routine ou de l'art traditionnel. Il se devait de découvrir une nouvelle manière qui serait la sienne. La lecture de *L'Œuvre* lui avait fait prendre conscience du caractère hasardeux de son entreprise, ce qu'il traduisit par cette envolée tragique : « *L'art est un gouffre, un gouffre atroce qui absorbe jeunesse, passion, affection, amour, intérêts quand il y a vraiment art* »[25].

23
Femme à Saint-Briac
1886, huile sur toile, 54 × 45 cm.
Collection privée.

Bernard n'avait cependant pas un avis aussi négatif sur toute sa production. Un peu plus tôt, il écrivait à sa famille que parmi les treize tableaux exécutés pendant son voyage, deux, l'un à Cancale, l'autre à Paramé, « *renversent tout mon travail antérieur comme progrès et observation*[26] ». Sans dire lesquels, hélas. Il employa essentiellement son temps à dessiner jusqu'à son départ de Saint-Briac[27]. Il décida de quitter cette région pourtant chère à son cœur, vraisemblablement poussé par une soudaine prise de conscience politique induite par sa lecture récente de Zola ; il écrivit, non sans fierté, dans l'*Aventure de ma vie*, qu'il s'était rendu insupportable à Saint-Briac à cause d'une « *manifestation républicaine* », le 14 juillet, qui avait scandalisé ses hôtes[28], lesquels, comme la plupart des Bretons de l'époque, étaient pour la plupart royalistes. Encore une fois, le jeune Émile, avide de notoriété, avait trouvé ici l'occasion de se faire remarquer.

Il partit donc à pied le 17 juillet[29] au soir pour Saint-Brieuc qu'il atteignit vers le 20, et son propre récit nous indique qu'il suivit plus ou moins la côte : Lamballe, Paimpol, Tréguier, où il passe « un jour entier comme un religieux » dans un cloître gothique, début de son attirance vers un Moyen Âge mystérieux qui se reflétera plus tard dans son art. Puis il continue son chemin : Lannion, Morlaix, Landerneau, Brest, Le Faouët, Douarnenez, Quimper et finalement Concarneau, où il arriva à la mi-août[30]. Sur la plage, il observa un peintre travaillant à une « *étude impressionniste* » de la côte rocheuse, Émile Schuffenecker (1851-1934). Celui-ci venait d'exposer huit tableaux et un pastel à la 8e exposition impressionniste[31]. Au moment où Bernard fit sa connaissance, il avait opté pour un pointillisme modéré, comme le montre sa *Côte rocheuse en Bretagne* [fig. 15] exécutée en points contrastés bleu clair, vert et rougeâtre. En réalité,

Fig. 15. Émile Schuffenecker, *Côte rocheuse en Bretagne*, 1886, huile sur toile, 50 × 61 cm. Quimper, musée des Beaux-Arts.

Schuffenecker travaillait sans prendre de risque dans un langage impressionniste, et avait simplement adopté la technique pointilliste comme signe de modernité. Les deux artistes semblent avoir discuté peinture, et Bernard exprimé son intérêt pour l'impressionnisme. On a toujours supposé que Schuffenecker avait enseigné la technique pointilliste à Bernard, pourtant maints tableaux de Bernard exécutés avant leur rencontre traduisent sa connaissance des bases du néo-impressionnisme non seulement sur le plan de l'application des couleurs, mais aussi de l'organisation radicalement plus moderne de ses tableaux.

L'arrivée à Pont-Aven

Après les présentations d'usage, Schuffenecker parla à Bernard d'un peintre pour lequel il avait une grande admiration. Il s'agissait de Paul Gauguin. Justement, ce dernier se trouvait en Bretagne, pour la première fois en ce mois de juillet, et résidait à Pont-Aven à l'auberge Gloanec. Muni d'une carte de recommandation remise par Schuffenecker, Émile se rendit donc à Pont-Aven, où « Marie-Jeanne [*Gloanec*] hébergeait les artistes en pension complète mais les logeait chez les habitants. Ne demeuraient à l'auberge que trois ou quatre privilégiés[32] ». Achille Granchi-Taylor (1857-1921), qui faisait partie du cercle de Gauguin, l'introduisit dans son atelier. À la suite de leur première rencontre, Émile écrivit à son propos une lettre enthousiaste à sa famille : « *Il y a aussi un peintre impressionniste nommé Gauguin, un garçon très fort ; il a trente-six ans, il dessine et peint très bien et de plus n'est point théorique*[33]. » Ce compliment est particulièrement intéressant, lorsqu'on sait le prosélytisme de Gauguin et la tendance de Bernard à verbaliser constamment sa pratique picturale. Quelques jours plus tard, Bernard ne put que constater le mépris du peintre pour sa jeunesse et son inexpérience : « *Gauguin me tourne le dos et se fiche de moi. Il a peut-être raison*[34]… » De nombreuses années après, ayant de multiples raisons de s'éloigner de Gauguin et de minimiser son influence, Bernard fit un récit différent de leur première rencontre. Il choisit alors de se souvenir du Gauguin de 1886 comme d'une « *figure désagréable* », et prétendit qu'il n'avait pas été impressionné par ses toiles, mélange de Pissarro et de Puvis de Chavannes. Bernard, quant à lui, ne lui montra pas son travail, car il ne « *recherchai* [t] *l'opinion de personne* »[35].

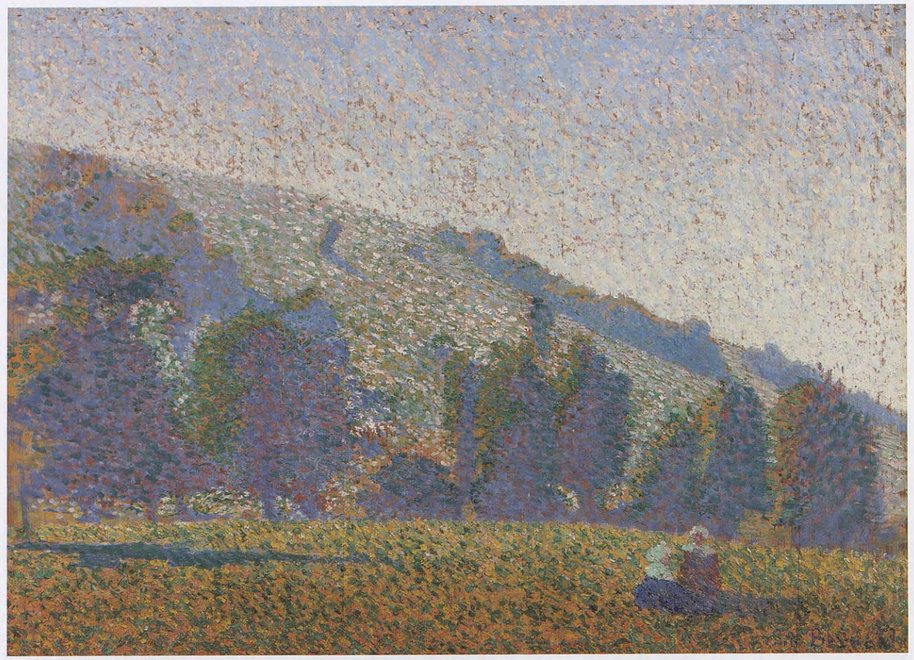
Cependant, certaines œuvres pouvant assurément être datées de ce séjour à Pont-Aven, montrent l'indépendance de Bernard vis-à-vis de son aîné, même s'il n'avait pas encore trouvé son style. Quatre tableaux témoignent des efforts de Bernard dans la manière impressionniste et pointilliste, le premier : *Août, verger à Pont-Aven* **[ill. 24]**, daté « *1886* » avec l'inscription : « *AOUT* », est peint sur un panneau de bois brut dont le grain est très perceptible sous les touches de peinture que la lettre inédite de Bernard à ses parents nous permet d'identifier avec « *un grand panneau dont* [il a] *fait cadeau à la pension Gloanec* ». Il porte la marque de l'expérimentation : Bernard a tenté, en utilisant du bleu vif à outrance, de capturer l'effet atmosphérique d'une journée d'été. Il en était très fier et l'audace des couleurs fit une impression considérable sur Gauguin. À ses parents, il confie son enthousiasme d'avoir découvert quelque chose de neuf et d'original : « *C'est tout à fait impressionniste, je n'ai jamais rien fait à Asnières qui puisse vous donner une idée de cela. À première vue tout est bleu et orangé* […] *à l'œil en tons se décomposant et rendant une couleur locale à chaque objet, que le spectateur n'a point vu au premier abord. Gauguin appelle cela* le mélange optique. *Il est très étonné et ne veut pas croire que cela me soit venu tout seul, cette chose-là. J'en suis d'autant plus fier que je suis intérieurement sûr de l'avoir fait absolument de moi.* » Cet échange de vue entre les deux artistes contredit les rapports distants que Bernard déclarait entretenir avec Gauguin au moment de leur rencontre. Puis il étonna encore davantage avec « *une nature morte du même style* […] *un vase de fleurs sur une nappe, au premier plan un gros tube de blanc* », qui prouve sa volonté croissante de maîtriser sa couleur : « *J'ai vaincu une difficulté dans cette toile, celle de peindre des clairs sans les atténuer pour arriver à donner un reflet très lumineux sur le tube et, chose plus difficile, à placer un bouquet très coloré derrière un objet d'une coloration moindre.* […] *J'ai eu plus d'observations que pour le paysage Gloanec* »[36]. Le troisième, *Deux Bretonnes dans une prairie* **[ill. 25]** porte l'inscription « *E Bernard 86* ». Il est de même peint sur bois brut, usant d'une technique de peinture similaire mais en touches empâtées bien distinctes, à l'intérieur de surfaces délimitées. Dans cette dernière œuvre, le pointillisme est bien marqué, avec par endroits des couleurs complémentaires, par touches alternées de rouge et de vert. Ce tableau, dont le procédé fait éclater la chaleur vibrante et lumineuse d'un jour d'été, représente l'étape la plus avancée de l'expérimentation néo-impressionniste de Bernard pendant son voyage.

Mais l'élément le plus novateur et le plus prometteur dans la quête de son style se trouve dans *Bretonne assise* **[ill. 26]**, portant l'inscription : « *E. Bernard 86* ». S'il emprunte à Gauguin deux originalités que ce dernier a développées lors de son séjour à Pont-Aven : le format inhabituel de la toile pour un paysage et la représentation d'une jeune Bretonne de dos, sa vraie avancée consiste en l'application de petits points assujettis, en une texture serrée, dans une structure rigoureuse de contours. Jamais auparavant Bernard n'avait

24
Août, verger à Pont-Aven
1886, huile sur panneau, 52 × 52 cm.
Quimper, musée des Beaux-Arts.

construit un tableau de manière aussi contrôlée, et c'est ici que se révèle pour la première fois son talent pour le style décoratif. L'idée de faire sortir du cadre l'arbre à droite pour le faire reparaître en haut est particulièrement audacieuse, et l'hypothèse que les estampes japonaises auraient inspiré Bernard aussi bien pour le format que pour la composition asymétrique et les contours appuyés est tout à fait convaincante[37].

Conscient du pouvoir de la publicité, Bernard offrit le tableau intitulé *Août* à Marie-Jeanne Gloanec, patronne de la pension, le jour de sa fête, le 15 août[38], ce qui eut pour effet de lui assurer une certaine notoriété parmi les artistes résidants : « *J'ai fait un grand panneau* […] *qui a eu un succès* bœuf[39]. » Fièrement, le jeune peintre écrivit du haut de ses dix-huit ans à ses parents : « *Décidément, c'est un succès que mon tableau chez Gloanec, tout le monde le commente, le dispute, moi-même je discute impressionnisme au milieu de groupes animés, de l'art, de Ingres. Tout le monde veut me serrer la main. Je suis très respecté.* » À partir de ce moment-là, il se mit à signer ses lettres : *Émile Bernard, impres-*



25
Deux Bretonnes dans une prairie
1886, huile sur panneau, 62 × 83,3 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

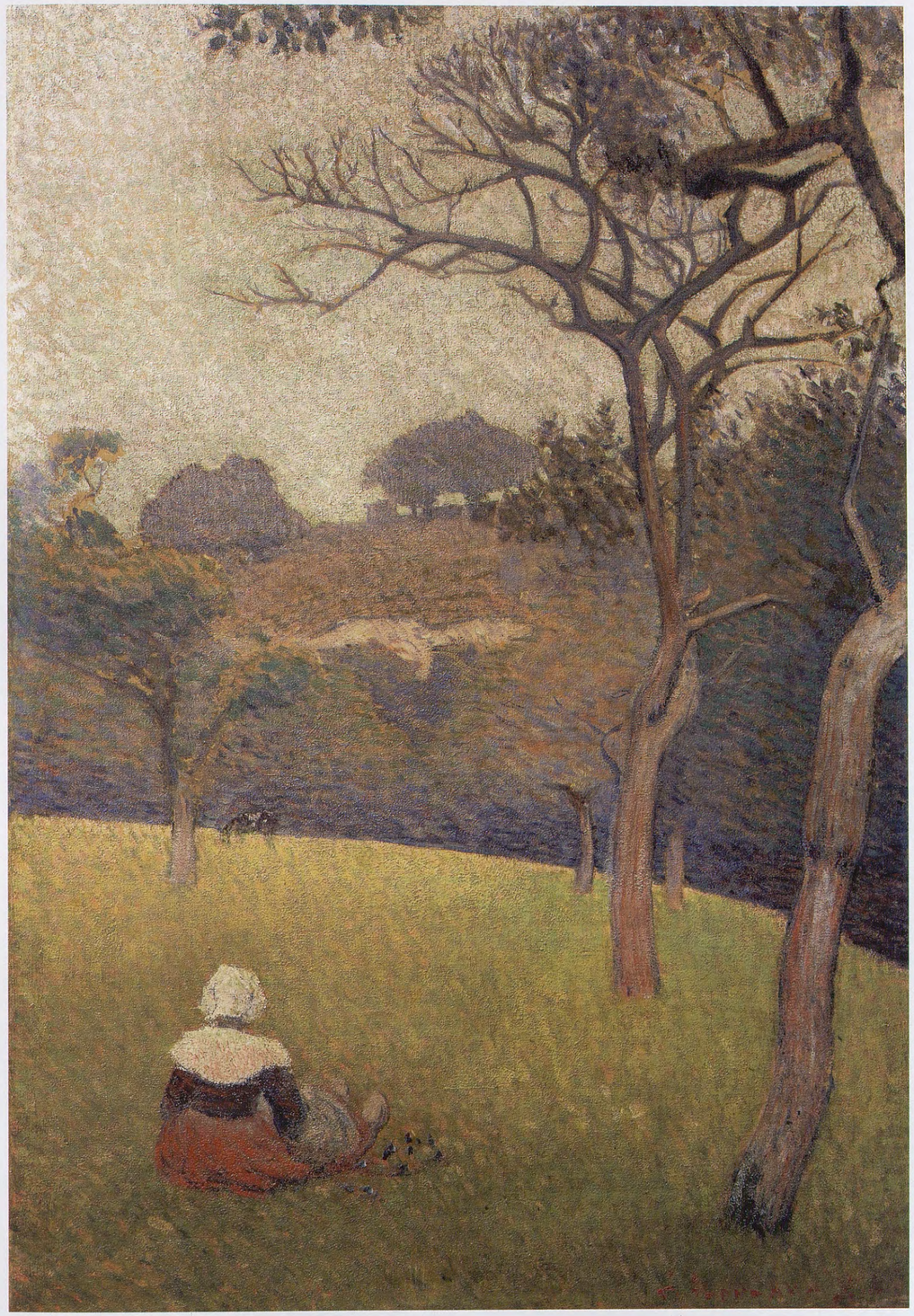
sionniste[40]. Il ne faut donc pas s'étonner que Gauguin le traitât avec froideur. Ce dernier était au cœur d'une querelle avec les artistes exposants du 2e Salon des Indépendants, adeptes du néo-impressionniste[41]. Un nouveau disciple de ce mouvement, de surcroît jeune et ambitieux, n'était pas précisément ce que Gauguin voulait voir apparaître.

Bernard fit également la connaissance de Charles Laval (1862-1894) dont c'était le premier séjour à Pont-Aven. Laval allait bientôt devenir le premier élève de Gauguin et l'influence du maître se fit longtemps sentir sur son œuvre. Bernard exprima un jour son mépris de ce qu'il voyait comme une dépendance, rapportant que Gauguin implorait Laval de ne pas l'imiter de trop près sauf à se sentir obligé de signer ses œuvres à sa place[42]. Mais cette critique de Bernard n'était-elle pas guidée par son propre manque de confiance en lui ? Il se peut en réalité que, malgré son idéal d'indépendance artistique, Bernard ait lui-même ressenti l'attraction magnétique du charisme de Gauguin, dont il pensait devoir se protéger.

Le retour à Paris

Bernard passa deux mois à Pont-Aven, et repartit à pied pour Lorient, Carnac, Auray et Vannes, d'où il prit le train en direction de Rennes, mais pour seulement la moitié du trajet car il avait épuisé son allocation. Il fit le reste du chemin à pied. Dès que ses 60 francs mensuels arrivèrent à Rennes, il prit le train pour rentrer à Paris en septembre et terminer son voyage « *sur les ordres de son père, car la saison devenait froide*[43] ». Il rentra vivre sous le toit paternel. Après son voyage en Bretagne, ses parents avaient enfin accepté sa vocation de peintre, ainsi qu'il l'écrivit dans l'*Aventure de ma vie*. Ils avaient financé son voyage, s'étaient intéressés à sa production qu'ils avaient commentée. Il est évident que sa famille était beaucoup plus investie dans sa carrière qu'il ne voulait bien le reconnaître.

Le milieu des arts parisien et l'atelier Cormon qu'il avait quittés avec fracas avaient été constamment présents à son esprit pendant son *voyage à pied*. Dans ses lettres, il



26
Bretonne assise, dit aussi ***Paysage breton***
1886, huile sur toile, 79,2 × 55,2 cm.
Collection privée.

demandait souvent des nouvelles de Paul Tampier. C'était Tampier qui, le premier, avait remarqué le parti pris précoce de Bernard pour l'avant-garde en l'appelant le maître du « *bleu céleste et de l'orangé*[44] », se référant assurément à l'audace de sa palette alors qu'il était encore chez Cormon. Bernard, par le biais des lettres qu'il envoyait à ses parents, le priait de l'informer des dernières évolutions de la peinture, bien que Tampier lui-même ne semblât pas complètement converti à la « *peinture nouvelle* », car il devait d'abord « *tu* [er] *l'ancienne* »[45]. La présence de ce personnage de l'ombre qui n'a laissé aucune œuvre reconnue surprend dans la correspondance de Bernard, mais l'absence de mention des deux autres camarades de l'atelier, Toulouse-Lautrec et Louis Anquetin, étonne plus encore.

Pourtant, après son retour à Paris, le 7 octobre 1886, sa relation avec ses amis de l'atelier se renforça, particulièrement avec Anquetin. Puis en rendant visite au Père Tanguy pour lui porter quelques-unes de ses toiles de son voyage à pied, Bernard rencontra Vincent van Gogh qu'il avait vu peindre chez Cormon. Selon le jeune peintre, Vincent, ayant déjà pu apprécier ses toiles, voulait faire plus ample connaissance avec lui[46].

Après les expériences vécues par Bernard, le regard que posèrent sur lui Anquetin et Toulouse-Lautrec changea, il était des leurs. Il fréquentait l'atelier d'Anquetin, 86 avenue de Clichy, qui vraisemblablement lui donna son *Le Kiosque : boulevard de Clichy, hiver* à ce moment-là[47] [fig. 11]. Ce tableau montre son goût pour les points de vue inhabituels et un traitement volontairement arbitraire des ombres, très proche de l'effet recherché par Bernard pendant l'été précédent. Ses œuvres de cette période, dont peu ont subsisté, affichent un pointillisme tempéré, assez proche du style de Bernard en Bretagne.

L'apprentissage de la vie qu'il venait de faire lors de son voyage ancra Bernard dans ses convictions. Il comprit qu'il ne lui était pas indispensable de recevoir une formation traditionnelle d'atelier pour devenir peintre. L'atmosphère avant-gardiste parisienne donnait le beau rôle à l'originalité, et ce n'était pas un atelier qui pouvait la lui offrir. Il avait besoin de découvrir sa véritable personnalité d'artiste. Il se devait de créer un style véritablement innovant qui serait le sien. Le néo-impressionnisme était dans l'air du temps, et il s'y convertit par choix plutôt que par nécessité. Par ailleurs, sa brève formation académique lui avait enseigné que le but ultime de l'art était l'exécution d'un « tableau », au sens d'œuvre finie, de grandes dimensions, gouvernée par une idée directrice. La première tentative avec la procession de Saint-Briac avait échoué, mais l'idée de travailler un grand format le poursuivrait toute sa vie.

De nombreuses œuvres ayant été détruites, d'autres retravaillées, il est difficile de déterminer avec précision l'évolution stylistique de Bernard à cette époque, mais il est cependant possible d'affirmer qu'il arriva impressionniste-pointilliste à Pont-Aven, et revint à Paris avec une interprétation originale, à tendance décorative, de ce style[48].

Il passa l'hiver 1886-1887 à resserrer les liens avec Anquetin, Lautrec et Van Gogh, partageant sans doute leur vie nocturne. Anquetin s'était alors attaqué à son propre « tableau » bien que le sujet en fût une scène de la vie urbaine moderne. Bernard posa pour son *Cabaret Aristide Bruant*[49] qui ne dépassa jamais le stade de dessins préparatoires et études de modèles. Vers la fin février 1887, Bernard pratiquait certainement encore une écriture pointilliste : il retravaillait ses tableaux bretons pour les présenter dans la boutique du Père Tanguy où ils furent vus et admirés par les peintres néo-impressionnistes Lucien Pissarro et Charles Angrand. Quelques-uns de ces tableaux peuvent être identifiés[50]. Peu après, Bernard participa à l'exposition des *Peintres de la banlieue* à Asnières avec quelques tableaux récents qui retinrent l'attention de Signac, artiste archi-néo-impressionniste. Asniérois lui aussi, il s'empressa de venir rencontrer le jeune peintre nouvellement converti aux thèses divisionnistes et se présenta chez ses parents. En retour, il invita le jeune homme à visiter son atelier, 130, boulevard de Clichy, pour voir ses dernières œuvres. Ce dernier s'y rendit avec Anquetin le 12 mars. Ils contemplèrent son travail, et particulièrement *Le Petit Déjeuner* de Signac (Otterlo, Kröller Müller Museum) sans daigner faire de commentaire. Bernard rapporta que les paysages de Signac étaient « *très lumineux, mais peu vivants* », et les personnages dans les intérieurs lui « *parurent en bois* ». Signac fut apparemment décontenancé par leur silence. Pissarro, dans une lettre à son fils Lucien, commente ainsi cet incident : « Ils sont bien difficiles ces messieurs[51]. »

Sa vocation de peintre s'affirmait de plus en plus, et ses recherches de nouveaux procédés l'absorbaient totalement. Cette passion le rendait souvent insupportable pour sa famille, même pour Madeleine, qui déclarait n'avoir « aucun regret de ne pas le voir », à tel point que chaque amélioration de son comportement constituait une surprise : « J'ai été bien contente de voir Émile hier il a l'air toujours occupé avec sa peinture mais assez raisonnable[52]. »

Bernard n'était pas de nature prosélyte. Il voulait tout simplement être à l'avant-garde de l'avant-garde. Il réalisa qu'en tant que pointilliste, il ne serait jamais qu'un suiveur de Signac ou de Seurat. Avec son impétuosité habituelle, il décida dans l'instant même de changer de style : « *Je me jetai aussitôt dans la théorie contraire*[53]. »

1 *AmV*, f°s 49-68 ; Harscoët-Maire 1997, pp. 126, 133, 138, note 32.

2 Avant de partir pour l'Italie en 1893, Bernard établit un inventaire des œuvres qu'il laissait dans son atelier : « Inventaire de mes toiles fait le 17 mars – avant de partir en Italie », coll. part., copie BCMN, Ms. 374 (4.4) où sont répertoriées 116 œuvres datées 1885 à 1893. Plusieurs tableaux y sont inscrits comme ayant été exécutés pendant le *voyage à pied*, quelquefois par erreur.

3 Bernard envoya par colis postal quelques toiles et croquis du Ribay à ses parents et voulait savoir ce que Tampier en pensait (lettre de Bernard à son père, Beauvoir, 9 mai 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n° 5).

4 Lettre de Bernard à ses parents, Cancale, 22 mai 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, p. 116 ; McW 2012, n° 7.

5 Émile Bernard employait des toiles standard préparées chez les marchands de couleurs. Une toile de 10 « figure » mesure 55 × 46 cm.

6 Certaines taches orange peuvent avoir passé à la lumière comme c'est le cas dans quelques tableaux de Van Gogh qui utilisait la même peinture achetée chez Tanguy.

7 Lettre de Bernard à ses parents, Cancale, dimanche 30 mai 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, p. 120 ; McW 2012, n° 8.

8 *Ibidem*.

9 Lettre de Bernard à ses parents, Paramé, 3 juin 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; *ibidem*, p. 121 ; McW 2012, n° 9.

10 *8e exposition de peinture*, Paris, rue Laffitte, 15 mai au 15 juin 1886.

11 Lettre de Bernard à ses parents, Cancale, 22 mai 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; *ibidem*, p. 117 ; McW 2012, n° 7. Il est intéressant de constater que le Salon officiel trouvait encore intérêt à ses yeux. Il demanda d'ailleurs à son père de lui envoyer « *le supplément illustré du* Matin *reproduisant quelques tableaux du Salon* » : Cancale, 26 mai 1886, *ibidem*, p. 119.

12 Lettre de Madeleine à Bernard, fin mai 1886, poste restante à Cancale, PennState-EBpapers, copiée par Bernard dans *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), « Lettres écrites durant mes voyages à pied », f° 18.

13 *Ibidem*, note 7.

14 Collé dans l'album intitulé *L'Enfance du peintre* par Bernard, f° 205, Brême, Kunsthalle.

15 *Ibidem*, note 7.

16 Lettre de Madeleine Bernard à son frère Émile, Paris, 31 mai 1886, PennState-EBpapers, copiée par Bernard dans *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), « Lettres écrites durant mes voyages à pied », f° 19 : « Nous avons reçu ton album et ta littérature nous a beaucoup intéressée, mais les dessins n'ont pas été goûtés, les premiers avaient paru mieux. »

17 Lettre de Bernard à ses parents, Paramé, 8 juin 1886, in Harscoët-Maire 1997, p. 123.

18 Lettre de Bernard à ses parents, Paramé, 3 juin 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; *ibidem*, p. 122 ; McW 2012, n° 9.

19 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 12 juin 1886, *ibidem*, p. 125.

20 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 17 juin 1886, *ibidem*, p. 126.

21 Lettre de Bernard à ses parents et à sa sœur, Saint-Briac, 29 juin 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; *ibidem*, p. 129 ; McW 2012, n° 10.

22 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 2 juillet 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; *ibidem*, p. 130 ; McW 2012, n° 11.

23 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 11 juillet 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; *ibidem*, p. 133 ; McW 2012, n° 12.

24 *AmV*, f° 55.

25 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 2 juillet 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; *ibidem*, pp. 130-131 ; McW 2012, n° 11.

26 Lettre de Bernard à ses parents et à sa sœur, Saint-Briac, 29 juin 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; *ibidem*, p. 129 ; McW 2012, n° 10.

27 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 11 juillet 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; *ibidem*, p. 134 ; McW 2012, n° 12.

28 *AmV*, f° 55.

29 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 17 juillet 1886, *ibidem*, p. 135.

30 *AmV*, f° 55 et lettres de Bernard à ses parents : Saint-Brieuc, 22 juillet 1886 ; Tréguier, 24 juillet 1886 ; Lannion, 29 juillet 1886 ; Quimper, 10 août 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n°s 13 à 16.

31 Voir note 10.

32 Maurice Malingue, *La Vie prodigieuse de Gauguin*, Paris, éditions Buchet/Chastel, 1987, p. 84.

33 Lettre de Bernard à ses parents, 19 août 1886, in Malingue, *op. cit.*, p. 92.

34 Lettre de Bernard à ses parents, Pont-Aven, [fin août-début septembre 1886], Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n° 18.

35 Quelques lignes plus haut, Bernard avait indiqué que Schuffenecker avait beaucoup admiré ses études et croquis ; voir aussi E.B., « Notes sur l'école dite de "Pont-Aven" » (1903), in Rivière 1994, I, p. 64 ; E.B., « Concernant Paul Gauguin », *ibidem*, p. 76 ; Il se souvient en 1939 : « *Je n'aperçus ses œuvres que lorsqu'il les promenait sur son dos, en allant travailler* », in « Quelques souvenirs de Pont-Aven », *ibidem*, p. 296 ; *AmV*, f°s 59, 60.

36 Lettre de Bernard à ses parents, Chez Gloanec, Pont-Aven, [vers le 20 août 1886], Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n° 17.

37 Bogomila Welsh-Ovcharov, cat. expo. Toronto/Amsterdam 1981, p. 274. L'accent mis sur les contours est peut-être une conséquence d'une retouche de ce tableau pour le Père Tanguy pendant l'hiver suivant. Bernard avait alors fait la connaissance de Vincent van Gogh, qui convertit Bernard et Anquetin à l'amour des estampes japonaises.

38 Avant d'entrer au musée des Beaux-Arts de Quimper en 2002, indivision Le Glouannec (héritiers de Marie-Jeanne Gloanec, épouse Joseph Marie Aimé Le Glouannec).

39 Lettre de Bernard à ses parents, Chez Gloanec, Pont-Aven, [vers le 20 août 1886], Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n° 17.

40 Lettre de Bernard à ses parents, Pont-Aven, [fin août-début septembre 1886], Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n° 18.

41 Gauguin refusa d'exposer avec les néo-impressionnistes au Salon des Indépendants de 1886 ; lettre de Pissarro à Signac, fin juillet-début août 1886, J. Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro*, 1886-1890, t. II, Paris, 1986, p. 66, n° 349 et note 1 ; *ibidem*, p. 81, note 3.

42 E.B., « Quelques souvenirs de Pont-Aven (1888) », in Rivière 1994, I, pp. 296, 297.

43 *AmV*, f°s 61-63.

44 Lettre de Bernard à ses parents, Cancale, 22 mai 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, p. 116 ; McW 2012, n° 7.

45 Lettre de Bernard à ses parents, Cancale, dimanche 30 mai 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, p. 120 ; McW 2012, n° 8.

46 *AmV*, f°s 63 et 64.

47 E.B., « Louis Anquetin, artiste peintre » (1932), in Rivière 1994, I, p. 262.

48 Lettre de Bernard à ses parents, Cancale, 22 mai 1886, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, p. 116 ; McW 2012, n° 7.

49 Voir chapitre I.

50 Lucien Pissarro aima particulièrement un « *grand paysage de ma fenêtre* » (probablement *Maisons à Asnières*, 1885-1886, cat. Mannheim/Amsterdam 1990, n° 1), une « *colline de Pont-Aven* » (*Bretonne assise*, 1886, coll. part., L 28 ou *Deux Bretonnes dans une prairie*, 1886, Amsterdam, Van Gogh Museum) et un « *petit effet de brouillard place de la Bastille* », non identifié ; lettre de Bernard à sa mère et sa grand-mère, Courbevoie, 28 février 1887, vente Paris, Drouot, 27/11/2001, lot 307.

51 Lettre de Pissarro à son fils Lucien, (?) 13 mars 1887, J. Bailly-Herzberg, *op. cit.*, p. 140, n° 403.

52 Lettres de Madeleine Bernard à sa mère, c. février-mars 1887, PennState-EBpapers.

53 E.B., « Des relations d'Émile Bernard avec Toulouse-Lautrec » (c. 1939, publié en 1952), in Rivière 1994, I, p. 318.

Pot de grès et pommes
1887
(détail ill. 36)

Chapitre III

La Théorie contraire : le cloisonnisme 1887

À son retour de Bretagne, Émile, qui n'avait que dix-huit ans, revint tout naturellement vivre sous le toit familial à Asnières. Fin février 1887, ses parents déménagèrent 5, avenue Beaulieu, dans une maison plus grande, près de la ligne de chemin de fer[1]. Sa grand-mère, devenue veuve, s'installa avec eux. Le jeune artiste se rendait fréquemment à Paris pour voir ses amis et visiter les musées. Il rentrait souvent accompagné du Père Tanguy, ou bien de Paul Tampier, son ami de chez Cormon qui, à l'occasion, partageaient la table du foyer pour le plus grand plaisir de Bernard père[2], preuve supplémentaire de l'ouverture d'esprit de ses parents.

Pendant son voyage Émile était devenu peintre. Ses parents acceptaient maintenant sa vocation et, plus important encore, ses amis de l'atelier Cormon le prenaient au sérieux. Les influences qu'il allait subir de chacun d'eux dynamiseront son esprit créateur et feront de cette période l'une des plus prolifiques de sa carrière.

La course à l'innovation artistique

En tout premier lieu, celle de son « copain » massier de l'atelier Cormon, Louis Anquetin, qu'il admirait beaucoup, et qui avait été très favorablement impressionné par son *voyage à pied*. Ce dernier, parallèlement à ses tentatives impressionnistes et pointillistes, utilisait avec talent ses dons de dessinateur au style fluide et s'en servait pour exécuter des contours appuyés. Le style d'Anquetin, avec ses surfaces de couleurs plates cernées et les asymétries empruntées aux estampes japonaises, constituait le fondement de l'alternative au néo-impressionnisme qui, en définitive, ne représenterait peut-être pas le seul et unique « style de l'avenir ».

La vogue pour l'art extrême-oriental qui envahissait l'Europe depuis plusieurs décennies atteignit son apogée après l'Exposition universelle de Londres de 1878, jusqu'à exercer une emprise croissante sur les arts européens. Samuel Bing[3], marchand et expert reconnu de l'art japonais, avait implanté sa première boutique à Paris, rue Chauchat, en 1878. En 1882, il ouvrira trois autres points de vente, dont un au 23, rue de Provence. Van Gogh se « rendait régulièrement chez Siegfried Bing pour feuilleter sa collection d'estampes japonaises et lui servait d'agent. Van Gogh avait son propre "dépôt" à la galerie et amenait de nouveaux clients. Selon ses dires, il n'y gagnait pas grand-chose[4] ». L'importance majeure de ces gravures nippones sur l'évolution de son art eut bien évidemment des répercussions notables non seulement sur l'art d'Anquetin mais également sur celui du jeune Émile. Au printemps 1887, Van Gogh a organisé une exposition de sa collection d'estampes au café Le Tambourin, boulevard de Clichy, et constaté : « L'exposition de crépons que j'ai eu au Tambourin a influencé Anquetin et Bernard joliment, mais cela a été un tel désastre [*financier*][5]. » L'estime grandissante entre Bernard et Van Gogh fit que le jeune homme fut invité à fréquenter l'appartement des frères Van Gogh[6] où il put voir *Les Mangeurs de pommes de terre* qu'il trouva « *une effroyable toile*[7] », « *d'une insigne laideur et d'une vie inquiétante*[8] ». Bernard indique qu'ils commencèrent à travailler ensemble vers le début 1887 sur les berges de la Seine à Asnières.

Puis Bernard vit les tableaux de Cézanne dans la boutique du Père Tanguy, le seul à exposer les œuvres du peintre à Paris. Cette découverte donne une dernière piste vers un nouveau style. Émile fut fortement impressionné

par ses « *paysages enfantins : maisons rouges enchevêtrées d'arbres grêles, de haies primitives ; natures-mortes : pommes arrondies comme au compas, poires triangulaires, compotiers de guingois, serviettes rageusement pliées ; des portraits. Le tout : vert-bouteille, rouge-brique, jaune-ocre, bleu-blanchisseuse*[9] ». La simplification des formes, le caractère direct, l'usage concret des couleurs, ou plutôt des pigments, caractéristiques d'un style qu'il ressentait comme primitif, brut, l'attiraient particulièrement.

Le rejet du pointillisme de Signac en mars 1887 constitua donc un véritable tournant dans l'évolution de Bernard. La « *théorie contraire* » qui en découla souleva nombre de questions dans son esprit et le conduisit au développement d'un nouveau style en collaboration avec Anquetin. L'environnement artistique ambiant était chargé de dissensions : l'impressionnisme avait été le cri de guerre des jeunes artistes, comme Bernard et Anquetin, qui avaient voulu se distancier du système académique. Mais à son retour de Bretagne, Bernard comprit que l'impressionnisme, qu'il avait choisi comme expression de rébellion contre l'art établi, était finalement assimilé. Cette évolution rendit les choix artistiques de la jeune génération bien compliqués. Ou ils se rangeaient dans l'avant-garde impressionniste des « Grands Boulevards », selon la formule de Van Gogh, ou ils cherchaient la nouveauté de façon à attirer l'attention des critiques, des marchands et des clients. L'impressionnisme était généralement ressenti comme un produit du positivisme et du réalisme, et cette vision du monde, donnant peu de place à l'imagination, à l'intuition ou à la suggestion, avait fait naître un sentiment de gêne intellectuelle dans le milieu littéraire ou artistique. Notamment avec le roman *À rebours*, publié par Joris-Karl Huysmans en 1884, qui avait largement contribué à concrétiser et à façonner l'esprit symboliste. En 1886, Jean Moréas publia son « Manifeste du Symbolisme » dans *Le Figaro* à peu près au moment où Bernard rentra de Bretagne[10].

Bien que l'impact de ces publications ait été principalement littéraire, il n'en est pas moins clair que la primauté du sujet et de la représentation naturaliste était remise en question. Le débat sur les qualités émotionnelles de l'art qui était en train de naître préoccupait déjà Gauguin depuis plus d'un an puisqu'il démontrait, dans une lettre à Schuffenecker, l'incapacité de la peinture impressionniste à représenter les émotions. À son avis, la « sensation » pouvait produire un effet puissant sur l'esprit humain sans qu'il soit besoin d'avoir recours à la raison. Les lignes et les couleurs avaient une valeur émotionnelle intrinsèque : « Il y a des lignes nobles menteuses […]. Il y a des tons nobles d'autres communs des harmonies tranquilles consolantes d'autres qui vous excitent par leur hardiesse[11]. » À l'évidence, ses idées étaient claires, mais pas encore leur application ; Gauguin continuait donc à s'exprimer dans une technique impressionniste en 1886-1887.

Le néo-impressionnisme, qui mettait l'accent sur l'objectivation de la « sensation », pouvait apparaître comme une volonté de pousser l'empirisme en art jusqu'à ses limites extrêmes. C'est superficiellement vrai avec Seurat qui essaiera de combiner une attitude scientifique et analytique avec des recherches d'expression par les lignes et leur valeur émotionnelle propre. Signac, lui, se livrait à un art qui pouvait être vu comme un prolongement de l'impressionnisme par des moyens prétendument scientifiques : la division de la couleur réelle, appliquée sous forme de taches « objectives ». Gauguin avait écrit dès l'été une lettre critique à Signac sur « la petite touche ». Le conflit avait empiré à l'automne. Et en décembre, Gauguin ne lui adressait plus la parole[12]. Il est significatif que Gauguin cherchait plutôt, à cette période, la compagnie et le soutien d'Edgar Degas, le plus accompli des dessinateurs parmi les impressionnistes. Dessiner devint rapidement sa préoccupation première et sa composition des *Bretonnes causant* [fig. 31] se fonde sur des dessins d'après nature exécutés à Pont-Aven. Gauguin les avait simplifiés et combinés dans son atelier parisien, en une structure synthétique et décorative qui supposait une importante distanciation vis-à-vis de l'observation directe de la nature, et par conséquent vis-à-vis de l'impressionnisme.

Comment ne pas voir une relation entre le conflit de Gauguin avec Pissarro et Signac, et l'attitude de Bernard et Anquetin à l'égard de ce dernier ? Leur décision de rejeter le néo-impressionnisme n'était pas simplement un choix artistique personnel. Il doit être replacé dans le contexte plus large du conflit entre les modes d'expression linéaires et la traduction, fondée sur des travaux scientifiques, de la réalité objective par le moyen des points. Le concept de base de la nouvelle direction qu'ils avaient choisie était la simplification pour tendre à une représentation schématique de la nature : « *Voir le style et non pas l'objet. Dégager le sens abstrait et non l'objectif.* » Bernard formula clairement quelle avait été leur démarche : « *Tout ce qui surcharge un spectacle le couvre de réalité et occupe nos yeux au détriment de notre esprit. Il faut simplifier le spectacle pour en tirer le sens. Il faut en quelque sorte en faire le schéma.* » Il s'agissait donc de s'intéresser au processus mental du spectateur plutôt qu'à lui faire ressentir le pouvoir mimétique de la peinture. L'artiste devait réduire ses lignes à d'« *éloquents contrastes* » et ses couleurs aux « *7 couleurs fondamentales du prisme* ». Il pouvait parvenir à cette simplification grâce à un changement radical de sa méthode de travail par rapport à l'impressionnisme, méthode qui conduirait en temps voulu à un art moderniste. La « *conception* » ou le « *souvenir* » devait être le fondement d'une œuvre d'art, et non plus l'observation de la nature. Voilà ce qui allait devenir l'un des principes de base du symbolisme. Il était également recommandé d'étudier quelques bons supports du principe de simplification qui s'étaient avérés efficaces tels des gravures populaires, les images d'Épinal, ou l'art stylisé, schématique, du passé lointain, du Moyen Âge, ou de domaines encore intacts comme « *les tapisseries, les vitraux, les images sur bois, les calvaires bretons* »[13].

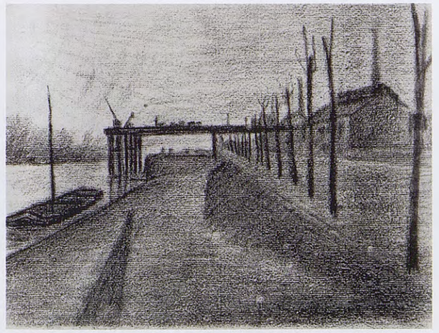


Fig. 16. Paul Signac, *Quai de Clichy avec les grues de l'usine à gaz*, 1886, crayon noir sur papier, 23 × 31 cm.
Collection privée.

Quel que soit le nom de ce style, il ne faut pas en déduire que cette nouvelle approche signifiait l'abandon immédiat des objectifs impressionnistes. Il s'agissait en premier lieu de combiner la luminosité des impressionnistes avec une attention plus grande à la couleur. La représentation de la réalité moderne faisait toujours partie de la doctrine, mais les caractéristiques essentielles de la nature n'étaient plus perçues de la même façon, et les lignes et contours étaient devenus les outils qui servaient à exprimer l'essence même du spectacle de la nature tel que le voyait le peintre. À cet effet, les estampes japonaises et les gravures populaires ou médiévales aux lignes succinctes mais éloquentes constituaient une source d'inspiration privilégiée. Le supposé primitivisme de Cézanne montrait bien que ce type d'approche pouvait s'avérer fécond en art moderne.

Bernard avait les idées claires, mais il tâtonnait encore pour les mettre en pratique. Le premier tableau à s'affirmer dans cette voie, *Quai de Clichy* **[ill. 27]** est une scène classique de la vie ouvrière dans un paysage industriel. Visuellement, il s'agit d'une étude purement impressionniste, mais le

27
Quai de Clichy
1887, huile sur toile, 39 × 59 cm.
Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis.

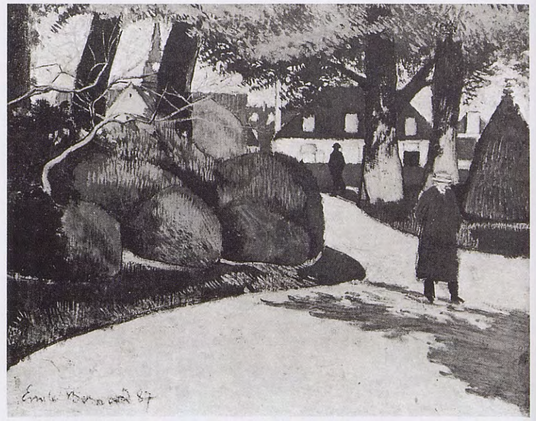
choix du sujet détermine la direction qu'il voulait suivre ; il se préoccupe moins de la « beauté » globale de la scène que de la sobriété des formes et des couleurs. La berge enneigée de la Seine est représentée en perspective frontale, interrompue uniquement par la grue de l'usine à gaz déchargeant des péniches de charbon. Signac avait choisi le même point de vue sur ce paysage industriel dans un dessin daté 1886 : *Quai de Clichy avec les grues de l'usine à gaz*[14] [fig. 16], qui figure, comme le tableau de Bernard, des arbres maigres et dénudés. Les arbres, la neige, et les silhouettes chaudement vêtues indiquent une mise en œuvre de ce tableau en plein hiver, et par conséquent, certainement avant la visite à Signac le 12 mars 1887 (voir chapitre II). Toutefois, il existe des tableaux plus anciens de Signac représentant des paysages industriels urbains en perspective frontale qui pourraient également avoir inspiré Bernard[15].

Si le sujet et la composition du *Quai de Clichy* ne marquent peut-être pas un éloignement capital par rapport à la pratique impressionniste courante, en revanche, l'adjonction des deux personnages coupés, peut-être des chiffonnières, l'annonce clairement. Degas avait déjà exploité ce type de représentation des figures, d'un superbe effet « moderne », comme si elles sortaient d'un instantané. Bernard montre ici, dans cette manière de les peindre, sa découverte récente des estampes japonaises, notamment dans les aplats de couleur aux contours simples et nets. Par leur position étrange dans la composition, leurs yeux bridés et leur teint jaune, il révèle l'influence de l'art japonais sur son travail. Dans un format plus petit, il peint la même année une *Vue du pont d'Asnières* **[ill. 28]** semblable dans sa conception au *Quai de Clichy*, avec les mêmes chiffonnières traversant le pont d'Asnières et la même grue à l'arrière-plan. Mais la différence essentielle réside dans la composition sans compromis, avec des figures radicalement coupées, une simplification plus poussée des formes, des contours vraiment accentués, mais aussi des arabesques ludiques et décoratives. Bernard, qui se laissa rarement emporter dans ces ornements, pourrait ici s'être laissé aller au japonisme… à la manière d'Anquetin.

Dans une telle course à l'innovation artistique, il fallut rapidement déterminer qui était à l'origine de ce nouveau style « linéaire » revendiqué à la fois par Anquetin et Bernard. Rien n'indique d'ailleurs qu'il y eut désaccord entre eux quant à la paternité de ce style. Bernard écrivit bien

28
Vue du pont d'Asnières
1887, huile sur toile, 38 × 46 cm.
Brest, musée des Beaux-Arts.

des années plus tard qu'il avait fait part de sa théorie des couleurs à Anquetin qui en « *fut ébranlé* », ce qui impliquerait en quelque sorte qu'il en était lui-même le premier concepteur. Il reconnaît cependant que c'est le hasard qui fournit le moyen à Anquetin d'atteindre l'abstraction aussi bien par la couleur que par le trait, alors qu'il passait l'été 1887 avec son père à Étrépagny[16]. Se livrant à l'observation d'un paysage à travers des verres de couleur jaune, bleu et rouge, il remarqua que chaque couleur dans la nature pouvait être réduite à une seule couleur dominante. Il en résulta une première expérimentation, son fameux *Faucheur* [fig. 17], dans lequel il combina la dominante jaune du paysage avec une simplification des formes à la manière d'un « vieil almanach de campagne » ainsi que le formula Van Gogh intéressé par cette trouvaille[17].



29
Le Jardin public
1887, huile sur toile, n.c.
Collection privée.

Le deuxième voyage en Bretagne

À peine six mois après son retour à Asnières, Bernard retourna en Bretagne comme il en rêvait depuis février 1887. La récente évolution de son style et l'application de sa théorie allaient trouver là un nouvel épanouissement[18]. Il partit donc par le train pour Dreux le 13 avril 1887, puis marcha jusqu'au Ribay où il arriva vers le 27 avril et décida d'en partir le 3 mai[19]. Un tableau, *La Femme aux oies*, qui peut être daté avec précision de cette période[20] **[ill. 30]** montre très clairement ses choix : la simplification des formes et les surfaces de couleur peintes de façon uniforme produisent des contrastes marqués de parties claires et sombres. Les bois japonais ont sans aucun doute servi de catalyseurs dans la création de ce style, mais à l'évidence, Bernard tient à ne pas perdre les effets lumineux de l'impressionnisme. À une vingtaine de kilomètres de là, à Mayenne, Bernard peignit *Le Jardin public* **[ill. 29]**. Il exploita le « naturel » artificiel du parc en réduisant les buissons et l'allée à des formes géométriques élégantes retouchées par de petites touches verticales parallèles[21].

Fig. 17. Louis Anquetin, *Le Faucheur*, 1887, huile sur carton, 69,2 × 52,7 cm. Collection privée.

Puis, Émile marcha tranquillement jusqu'à Cancale, où il arriva vers le 25 mai[22]. Madeleine l'encourageait de façon touchante ; elle aurait bien aimé rejoindre son frère à Saint-Briac pendant les vacances : « Nous aurions réalisé mon rêve de la fraternité. […] Je prie souvent pour toi pour que tu sois heureux que tu réussisses dans ta peinture et que tu ne sois jamais découragé[23]. »

D'une lettre de la fin du mois d'avril 1887, il ressort que les ambitions de peintre d'Émile étaient menacées par la nécessité d'effectuer son service militaire[24]. Il envisagea aussitôt de se présenter au concours de l'École nationale des beaux-arts de février 1888, ce qui lui permettrait d'éviter d'être appelé sous les drapeaux. Pour améliorer sa connaissance de l'anatomie humaine, il demanda à son père de lui acheter le *Précis d'anatomie à l'usage des artistes* de Mathias Duval[25], pour ne plus avoir à emprunter celui d'Anquetin. Cette voie qu'il comptait prendre lui donnait peut-être la motivation nécessaire pour entreprendre une « grande machine ».

30
La Femme aux oies
1887, huile sur toile, 33 × 41 cm.
Collection privée.

De la correspondance de Vincent van Gogh avec son frère, il résulte qu'Émile envisagea de faire son service en Algérie tout en essayant parallèlement de se faire exempter : « Ils vont maintenant essayer, Gauguin et Bernard, d'exempter Bernard du service pour cause d'étroitesse de poitrine. Bon – mais mille fois mieux valait-il pour lui qu'il fasse son service carrément en Algérie[26]. » À la fin de l'année 1889, Van Gogh apprendra de Gauguin que « le service militaire de Bernard a été remis à un an pour (santé)[27] ». Généreuse intervention d'une personne influente ou problème de santé, la suite de son parcours montre qu'il ne sera finalement pas militaire.

Vers la fin du mois, il était logé chez Madame Lemasson, son ancienne hôtesse à Saint-Briac où il avait assisté aux préparatifs de la Fête-Dieu l'année précédente. Saint-Briac représentait pour lui la vraie Bretagne. Madame Lemasson et sa famille accueillirent à nouveau avec joie le jeune artiste qu'ils appelaient « *mon brave p'tit gars* » et Bernard décida d'y jeter « *l'ancre encore cette année* »[28]. Ses motivations n'étaient pas toutes d'ordre artistique : il ne fait aucun doute qu'il était amoureux de Marie, la toute jeune fille de quinze ans de Madame Lemasson ; cette liaison, passionnée et secrète, causa quelques soucis à ses parents[29].

Autre sujet de satisfaction, un tableau de Pont-Aven de 1886, resté chez ses parents, fut vendu pendant son séjour. Sa sœur Madeleine l'en félicita ainsi : « Je suis fière d'avoir un frère qui pourra devenir illustre ; mais il faut bûcher, piocher, pour faire quelque chose de bien. J'espère que l'on finira par reconnaître que les impressionnistes sont les fidèles disciples de la nature. » Elle n'était apparemment pas très au courant du chemin artistique récemment suivi par son frère, puisqu'elle poursuivait en dégageant une morale fondée sur sa supposée fidélité à la nature : « le vrai seul est plaisant, le vrai seul est aimable[30]. » Rassurés par la vente du tableau, ses parents continuèrent à lui verser de l'argent, à lui fournir des vêtements et des châssis pour ses toiles. Pendant son absence, ils firent construire un atelier dans le jardin : « *Je suis très heureux que l'atelier soit achevé. Bien des remerciements pour les grands sacrifices que père fait pour moi. J'ignore si je serai un jour assez heureux de les justifier mais j'ai foi et je travaille pour*[31] », geste grandiose que Bernard décida plus tard d'attribuer à sa grand-mère seule[32].

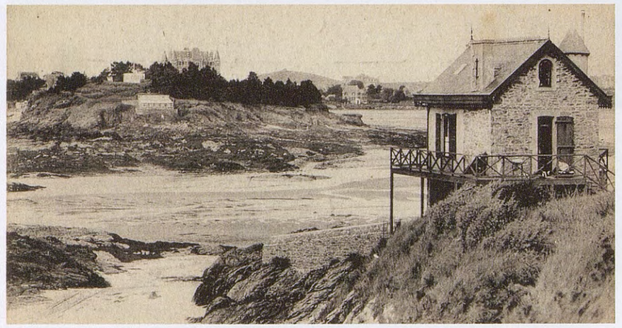


Fig. 18. Saint-Briac, Le Petit Chalet, carte postale. Collection privée.

La « *théorie contraire* » s'était matérialisée dans *La Femme aux oies* peinte au Ribay, et s'était développée dans les tableaux de Saint-Briac. La luminosité néo-impressionniste mais sans fragmentation des couleurs offrait un meilleur effet, comme on peut le remarquer dans un petit paysage intitulé *Soir à Saint-Briac* **[ill. 32]**. On y retrouve la même technique de petites touches verticales que dans *Le Jardin public* exécuté quelques semaines plus tôt[33]. Bernard y définit les masses par des formes simples, qu'il remplit par touches systématiques à la manière du coup de brosse régulier de Cézanne. Bernard reconnaîtra plus tard ce qu'Anquetin et lui devaient à Cézanne dans le perfectionnement de leur nouveau style[34].

Victime d'un insecte qui lui est rentré dans l'œil, Bernard se voit empêché de peindre au soleil quelque temps. Il profite de cette contrainte pour répondre à la commande d'un marchand de vin de Saint-Briac et appliquer son nouveau style à un travail de mémoire : « *Je lui ai fait sur son comptoir deux grands panneaux. L'un représente l'île de la Grande Jatte à Asnières, on y voit des gens en promenade sur des bateaux ; l'autre sera (car il n'est pas fait) une vue de la mer, une mer immense à perte de vue, avec une Bretonne sur une dune. Le premier qui est déjà âgé de quatre jours a obtenu un certain succès. Comme bien vous pensez, ce ne sont que des pochades faites en une matinée et à la hâte, mais l'impression étant juste, je prends beaucoup de plaisir à rechercher de cher ce que j'ai ressenti ailleurs*[35]. » Il reliait par conséquent l'acte de peindre de mémoire avec l'émotion qu'il avait ressentie dans les lieux qu'il représentait. Ce fut donc un hasard heureux qu'il ait eu à les peindre rapidement, car cette condition même induisait une spontanéité capable de traduire l'immédiateté de l'émotion, alors que celle-ci aurait été perdue par une élaboration laborieuse. Ces décorations ont, hélas, disparu[36].

L'Après-midi à Saint-Briac **[ill. 31]** peut être considéré comme son chef-d'œuvre à ce stade de son évolution[37]. Signé et daté : *9 Nemo 1887*, ce tableau est exécuté à la peinture

31
L'Après-midi à Saint-Briac
1887, huile sur toile, 46,5 × 55,5 cm.
Aarau, Aargauer Kunsthaus / Legat Dr. Max Fretz.

32
Soir à Saint-Briac
1887, huile sur toile, 45,7 × 55,5 cm.
Collection privée.

au pétrole. En diluant la peinture avec du pétrole, il avait pu couvrir de grandes surfaces d'une couche fine et régulière de peinture qu'il avait ensuite animée par de petites touches mimétiques pour suggérer les vagues, ou décoratives, telles les verticales des buissons. La composition est volontairement asymétrique avec des formes géométriques interrompant les courbes naturelles du paysage comme un écho distant du *Quai de Clichy*. Bernard installe ici un juste équilibre entre la beauté du paysage et un motif décoratif figuré par la jeune femme, accoudée à la balustrade du Petit Chalet [fig. 18], que l'on devine conquise par le charme de la baie de Saint-Briac.

En dépit de sa confiance grandissante et de son incursion dans des territoires artistiques vierges, Émile estimait ne pas avoir encore atteint les buts qu'il s'était fixés. « *J'entre dans une nouvelle phase je crois* », écrivit-il à ses parents, mais « *le travail va doucement et péniblement.* » Il sentait que ses tableaux étaient empreints d'une certaine raideur à laquelle il lui fallait remédier. Il prévint ses parents par avance que les récents portraits qu'il allait envoyer au Père Tanguy apparaîtraient figés comme des « *figure*[s] *de cire des foires* » mais, rassurant, il ajoutait qu'il ne fallait pas s'alarmer de ce caractère statique, persuadé qu'avec « *bien des modifications qu'amènera l'étude serrée, les résultats seront préférables* »[38].

Le spectre du « grand tableau » continuait à le hanter. Aussi se lança-t-il dans un projet de ce type pendant l'été, mais qui n'aboutit pas[39]. Il réalisa, au cours du processus de gestation de son style personnel, que les déconvenues étaient inhérentes à un processus de progression plus large. Il avait maintenant confiance en ses capacités de réussite : « *Je crois le progrès incontestable.* » Cependant, pendant le séjour suivant à Saint-Briac, au printemps 1888, ayant décidé de s'embarquer pour la troisième fois dans une procession à Saint-Briac de grandes dimensions, il se sera à nouveau frustré dans ses tentatives.

Le 20 juillet, Émile informa ses parents qu'il quitterait Saint-Briac le 7 août[40]. Il déposerait ses bagages à la gare de Dinard pour pouvoir parcourir à pied, en cinq jours avançait-il, les 40 lieues qui le séparaient de Pont-Aven. Pensait-il y retrouver Gauguin ? Isolé dans son coin de Bretagne, ne correspondant qu'avec ses parents, il ignorait sûrement que Gauguin s'était embarqué avec Charles Laval pour Panama le 10 avril. Au moment où Bernard arrivait à Pont-Aven, ils étaient déjà à la Martinique depuis la mi-juin[41].

Dans le récit de sa vie, Émile commente rapidement ce séjour à Pont-Aven[42]. Son évolution semble s'être ralentie à ce moment-là par rapport au début de son périple. Les tableaux peints lors de ce séjour ne sont pas particulièrement caractéristiques. *Le Bois d'Amour à Pont-Aven*[43] **[ill. 33]**, par exemple, dénote presque un retour en arrière en comparaison de *L'Après-midi à Saint-Briac* : des cernes ont été ajoutés plus tard pour tendre vers un style plus moderne, mais la technique de peinture en petites touches est inorganisée par rapport à l'œuvre de Saint-Briac ; un élément remarquable, cependant, est la composition avec les arbres servant de soutien au bord supérieur du tableau, procédé souvent utilisé par Puvis de Chavannes, et par Cézanne dans ses tableaux de l'Estaque. Ce plan audacieux révèle son intérêt pour la structure décorative qui s'oppose, dans cet exemple, à une perspective quasi scolaire rendue par une rangée d'arbres vue en fuite. Cette contradiction est une condition préalable à la création d'un nouveau style, et s'appuie sur le goût qu'avait Émile des perspectives inhabituelles, comme dans *Quai de Clichy* qui contenait déjà tous les indices de ses futurs objectifs.

Quant à son ambition tenace de réaliser une toile de grandes dimensions, elle est attestée par une petite œuvre : *Les Saltimbanques*[44] **[ill. 34]**, et par un carnet, daté 1887 sur la couverture, couvert de croquis de personnages qui se retrouvent dans des tableaux et des gravures jusqu'en 1892. Le tableau figure une scène sur laquelle quatre personnages de cirque sont présents : une acrobate athlétique ; un enfant habillé de rouge vif, les bras croisés ; un clown tenant une grosse caisse qui harangue le public devant lui, et, dans le fond, une femme qui se tient prête à recueillir la gratification du public. La coiffe typique du village de Pont-Aven indique une assistance féminine endimanchée. La peinture, faite de coups de brosse énergiques et de tonalités monotones, est une étude d'une fraîcheur remarquable qui rappelle Daumier et plus encore le Cézanne des débuts qu'Émile avait admiré chez le Père Tanguy. Émile avait très précisément étudié les acrobates d'après nature dans son carnet de croquis qui comporte des annotations de couleurs pour toutes les figures **[ill. 35]**. Il est intéressant de noter que cette petite peinture, étude réaliste de la vie bretonne, fut dédicacée à son ami Vincent van Gogh qui plaçait encore le réalisme au cœur de son art.

Vers l'abstraction

En octobre 1887, Émile rentra à Asnières. Ce séjour où il put mettre en œuvre ses nouveaux objectifs marqua, dans les semaines qui suivirent, un tournant important de sa carrière. Il s'affirmait, se sentait sur la bonne voie et se voyait conforter dans ses choix par ses amis Anquetin et

33
Le Bois d'Amour à Pont-Aven
1887, huile sur toile, 64 × 54 cm.
Collection privée.

35
Étude de saltimbanques
dans le carnet des *Croquis à Émile Bernard*,
1887, crayon sur papier, 23 × 15 cm.
Collection privée.

34
Les Saltimbanques
1887, huile sur toile, 46 × 38 cm.
Montevideo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

Van Gogh. Pendant l'automne et l'hiver, il peignit des œuvres très fortes, des portraits dans un premier temps, des natures mortes et quelques scènes de rue dans lesquels il établit un style synthétique puissant. Pourtant, il se rendit compte très vite que la quête de nouveauté en art moderne ne va pas sans quelque déboire. La question de l'antériorité du style, qui devint de première importance, lui causa bientôt une grande amertume et il réalisa que disposer de relations pour promouvoir son rôle en tant qu'innovateur était aussi crucial que nouveau. En mars 1888, dans un brillant article[45] consacré au Salon des XX de Bruxelles et plus particulièrement à l'envoi d'Anquetin, Édouard Dujardin fait l'éloge du nouveau style de peinture initié par les deux amis, mais sans faire mention de Bernard, tout le mérite en revenant à Anquetin. Le fait que l'auteur ait perçu à la perfection dans les tableaux d'Anquetin ce que lui-même cherchait à exprimer ne put qu'accentuer son dépit. La « *théorie contraire* » y était appelée « cloisonnisme », terme que Bernard n'utilisa jamais. Il est possible que Bernard, devant la nécessité de se défendre après avoir été ignoré, ait légèrement exagéré son influence : il écrivit en effet qu'il avait convaincu Anquetin, après son retour de Bretagne, d'adopter un style qui conduirait ensuite au symbolisme. Van Gogh, très proche de Bernard depuis son retour de Bretagne, comprit très bien le désarroi dans lequel se trouvait son ami : « Il a paru, il paraît, un article sur Anquetin dans Revue indépend. où on

36
Pot de grès et pommes
1887, huile sur toile, 46 × 55 cm.
Paris, musée d'Orsay.

le nommerait le chef d'une nouvelle tendance où le japonisme était plus accusé encore etc. Je ne l'ai pas lu mais […] dans la japonaiserie le petit Bernard a été plus loin peut-être qu'Anquetin[46].»

L'ultime effet du japonisme dans l'œuvre de Bernard est visible dans sa nature morte *Pot de grès et pommes* **[ill. 36]**, au dos de laquelle il a inscrit : «*Premier essai de synthétisme et de simplification*». Bien qu'il soit fort probable que cette inscription ait été ajoutée ensuite, elle résume parfaitement les objectifs du peintre. Ce tableau apparaît également dans son inventaire de 1893 où il l'intitule «*première recherche à teinte plate*[47]». Il pousse en effet beaucoup plus loin qu'Anquetin la «japonaiserie» dans cette nature morte où il ne se cantonne pas à une imitation des caractéristiques stylistiques japonaises, comme le faisait son camarade. Il remet en question la qualité de représentation même du tableau en ourlant ses formes de contours appuyés à l'intérieur desquels il applique des couches épaisses de peinture, en évitant surtout de donner volume à l'objet représenté. Les ombres elles-mêmes sont pleines de substance et ce geste courageux de Bernard apparaît aujourd'hui comme un pas de géant vers l'abstraction.

1 Lettre de Bernard à ses parents, 28 février 1887, coll. part.; lettre de Madeleine à son frère Émile, c. mars 1887, PennState-EBpapers. Sa grand-mère était semble-t-il propriétaire de la maison, ce qui explique les tensions entre elle et sa fille.

2 Voir Harscoët-Maire 1997, I, p. 139.

3 Siegfried Bing ou Samuel Bing depuis sa naturalisation française en 1876. Né à Hambourg en 1838, mort à Vaucresson, en France, en 1905.

4 Voir E. Becker, «Les salons de l'Art nouveau. La quête de l'harmonie et de la beauté», in cat. expo. *Les Origines de l'Art nouveau : la Maison Bing*, Amsterdam-Munich-Barcelone-Paris, 2004-2006, pp. 128-129.

5 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 15 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 640.

6 54, rue Lepic, Paris, 18e arrondissement.

7 E.B., «Vincent Van Gogh», *MdF*, avril 1893, pp. 324-330 ; «Préface de 1893. Vincent van Gogh», *Lettres de Vincent van Gogh à Émile Bernard publiées par Ambroise Vollard*, Paris, 1911, p. 11 et dans E.B., «Vincent Van Gogh» (1890), in Rivière 1994, I, p. 43.

8 E.B., «Vincent Van Gogh» (1890), in Rivière 1994, I, p. 26.

9 E. B, «Paul Cézanne» (1891), in Rivière 1994, I, pp. 20, 21.

10 Jean Moréas, «Manifeste du Symbolisme», *Supplément littéraire du Figaro*, 18 septembre 1886.

11 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Copenhague, 14 janvier 1885, Merlhès 1984, pp. 87-88, n° 65.

12 Le conflit mesquin concernant l'utilisation du studio de Signac ne put masquer le conflit sous-jacent à propos de problèmes artistiques et de l'antériorité ; voir Janine Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro*, II (1886-1890), pp. 79-81, lettre 361 à Lucien, Paris, 3 décembre 1886, et note 3. Voir aussi *Pissarro. Catalogue critique des peintures*, I, 2005, p. 196.

13 E.B., «Mémoire pour l'histoire du symbolisme pictural de 1890» (1919), in Rivière 1994, I, p. 201.

14 Voir cat. expo. *Van Gogh à Paris*, Paris, musée d'Orsay, n° 113, pp. 298-299.

15 Le dessin était peut-être accessible avant cette date. À la fin de 1886, Signac exposait avec Camille Pissarro et Georges Seurat à la galerie Martinet, 26, boulevard des Italiens. Voir Richard Thomson, in cat. expo. *Monet to Matisse*, Édimbourg, National Gallery of Scotland, 1994, pp. 34-35.

16 E.B., «Louis Anquetin» (1934), in Rivière 1994, I, pp. 273-274.

17 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. mardi 19 juin 1888, *vangoghletters*, n° 628.

18 Bernard écrivit plusieurs lettres à Anquetin à Étrépagny, mais ne reçut pas de réponse ; lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, c. juin 1887, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, I, p. 150 ; McW 2012, n° 21.

19 Lettre de Bernard à ses parents, Le Ribay, 27 avril 1887, BCMN, Ms. 374 (4.1), f° 3.

20 Le tableau mesure 33 × 41 cm, une «toile de 6, figure» et peut donc être identifié au n° 5 de l'inventaire fait par Bernard en 1893 : *Femme aux oies* de mêmes dimensions avec l'annotation : *Ribay 1887* (voyage à pied), copie BCMN, Ms. 374 (4.4). Dans le *Catalogue de l'exposition de peintures du groupe impressionniste et synthétiste* chez Volpini au Champ-de-Mars en 1889, une *Femme aux oies* apparaît sous le n° 86 comme appartenant à M. Régis Delbœuf.

21 Ce tableau peut être identifié avec une «toile de 6» (c'est-à-dire 6 figure = 41 × 33 cm) : *Jardin public à Mayenne* (1887) (voyage à pied), mentionné sous le n° 8 dans l'inventaire de Bernard en 1893, copie BCMN, Ms. 374 (4.4).

22 Informations provenant de la correspondance de Bernard – voir Harscoët-Maire 1997, I, pp. 139-140 – qui diffèrent de l'*Aventure de ma vie* où il dit avoir pris le train pour faire le trajet jusqu'à Saint-Briac.

23 Lettre de Madeleine à son frère Émile, Asnières, fin avril-début mai 1887, PennState-EBpapers.

24 Lettre de Bernard à son père et à sa sœur Madeleine, Le Ribay, 29 avril 1887 : «*Cet examen des Beaux-Arts peut me sauver de quatre ans de service*», Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n° 19.

25 Mathias Duval, *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*, Paris, Quantin, 1881.

26 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 19 janvier 1889, *vangoghletters*, n° 738.

27 Lettre de Gauguin à Vincent van Gogh, Le Pouldu, entre le 10 et le 13 novembre 1889, *vangoghletters*, n° 817 et lettre de Van Gogh à Bernard, Saint-Rémy-de-Provence, *vangoghletters*, n° 822.

28 Lettre de Bernard à ses parents, Paramé, le 1er juin 1887 in Harscoët-Maire 1997, I, p. 142.

29 Note de Bernard à Marie Lemasson remise par un messager, c. juin 1887 ; lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, c. juin 1887, in Harscoët-Maire 1997, I, pp. 149, 150 ; *AmV*, fos 68 et 69.

30 Lettre copiée par Bernard dans *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), «Lettres écrites durant mes voyages à pied», f° 20 ; lettre de Bernard à ses parents, Paramé, 1er juin 1887 : «*Quant à la vente de mon tableau, j'en suis simplement heureux, sans vanité vaine*», in Harscoët-Maire 1997, I, p. 145.

31 Lettre de Bernard à ses parents, Pont-Aven, 3 septembre 1887, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n° 25.

32 *AmV*, f° 74.

33 Voir MaryAnne Stevens in cat. expo. Mannheim/Amsterdam 1990, pp. 129-130. Un *Soir à Saint-Briac* de 1887 est mentionné dans une liste de tableaux vendus par Bernard à Ambroise Vollard pour 100 francs le 10 juillet 1901. Il s'agit peut-être du *Paysage de Bretagne*, 46 × 55 cm, acheté 100 francs par Vollard et enregistré dans ses archives sous le n° 3100.

34 «*En 1887, nous perfectionnons le cloisonnisme sous l'influence de Paul Cézanne* […]. *Je restai fidèle à Cézanne*», E.B., «Notes sur l'École dite de "Pont-Aven"» (1903), in Rivière 1994, I, p. 64.

35 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 20 juillet 1887, in Harscoët-Maire 1997, I, pp. 157-158 ; *AmV*, f° 70.

36 Lettre de Bernard à Marie Duchâteau, s.l., 23 juillet 1930, Paris, vente Drouot, 12/07/2001, lot 117.

37 Ce tableau est signé *9 Nemo 1887*. Le nom «Némo» a été inséré à une date ultérieure, couvrant l'indication du mois (juillet ?), probablement vers 1889, au moment où le tableau a été exposé. On peut l'identifier à *Après-midi à Saint-Briac*, n° 87 du *Catalogue de l'exposition de peintures du groupe impressionniste et synthétiste* chez Volpini au Champ-de-Mars, 1889. Deux tableaux y figurent sous le nom de Ludovic Némo, tous deux exécutés à la peinture au pétrole. Émile Schuffenecker est indiqué comme propriétaire de l'un d'entre eux, ce qui est légèrement contradictoire avec l'inventaire de Bernard en 1893, où ce tableau est toujours répertorié sous le n° 33 : *Champs avec la mer et la vue du village de la chapelle en St. Briac* (peinture au pétrole) (voyage à pied) (1887), copie BCMN, Ms. 374 (4.4). Dans son propre catalogue de l'exposition Volpini, Bernard porta l'annotation que Ludovic Némo était lui-même.

38 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, [c. juillet 1887], in Harscoët-Maire 1997, I, p. 151. Les portraits auxquels Bernard se réfère (voir lettre à ses parents, non datée, *ibidem*, pp. 149-151 ; il mentionne celui d'un ami et celui de Marie Lemasson) ont disparu ou n'ont pas été identifiés.

39 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, juin-juillet 1887, in Harscoët-Maire 1997, I, p. 150.

40 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 20 juillet 1887, in Harscoët-Maire 1997, I, pp. 157-158.

41 Voir cat. expo. Mannheim/Amsterdam 1990, p. 97 et Daniel Wildenstein, *Gauguin. Premier itinéraire d'un sauvage, Catalogue raisonné des peintures (1873-1888)*, Milan, Paris, Skira/Seuil, Wildenstein Institute, 2000, «Chronologie» pp. 604-605.

42 Bernard affirme que le tableau *Les Moissonneurs* (Paris, musée d'Orsay) fut donné à l'auberge Gloanec cet été-là et fit scandale (*AmV*, f° 74). Il est clairement daté *1888* et un compte rendu écrit de l'incident figurant au dos du tableau indique également la date de 1888.

43 Inventaire de Bernard, mai 1893, n° 70 : toile de 15, *Le Bois d'Amour à Pont-Aven* (voyage à pied) (1887), copie BCMN, Ms. 374 (4.4).

44 Dans une lettre d'Arles du 23 juin 1888 à son frère Theo, *vangoghletters*, n° 630, Van Gogh mentionne ainsi ce tableau : «Les saltimbanques que tu as de lui». Après la mort de Vincent, le tableau est retourné chez son auteur, car il est porté à l'inventaire de 1893, copie BCMN, Ms. 374 (4.4), comme ayant été autrefois en possession de Van Gogh.

45 Édouard Dujardin, «Aux XX et aux Indépendants : le Cloisonnisme», *La Revue indépendante*, mars 1888, pp. 487-492.

46 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, c. 5 juin 1888, *vangoghletters*, n° 620.

47 Inventaire de 1893, copie BCMN, Ms. 374 (4.4), n° 23 : «toile de 10», *Nature morte, pot flamand, pommes, première recherche à teinte plate.*

Chapitre IV

Les Peintres du Petit Boulevard

fin 1887 – début 1888

Le besoin d'imposer ses vues aux autres était tel chez Bernard qu'il n'hésitait pas à engager de vives polémiques afin de « promouvoir » son style par rapport à celui, sans évolution pensait-il, des pointillistes. Seulement, il ne se contentait pas de s'opposer au style, il attaquait aussi l'artiste. Vouloir avoir raison contre tous lui valut d'être qualifié d'« intolérant[1] » et la conséquence immédiate de ce trait de caractère entraîna une mise à l'écart à la fois voulue et subie, qui se révélera très préjudiciable à sa carrière. La prise de position de Bernard était partagée par Gauguin qui avait fait une nature morte, « exécutée *au petit point* au Pouldu. Cette toile avait causé beaucoup d'admiration au moment de son apparition. [*Il*] l'avait baptisée lui-même *Le Ripipoint*[2] ». Gauguin, en fit don à son hôtesse du Pouldu[3] [fig. 19].

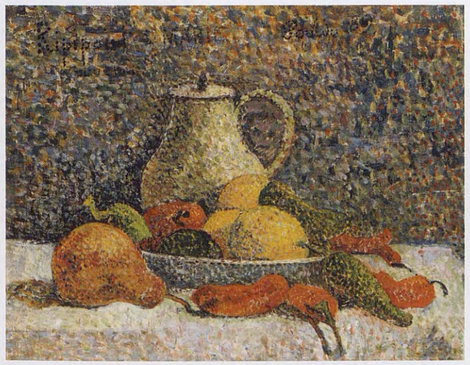


Fig. 19. Paul Gauguin, *Le Ripipoint*, 1889, huile sur toile, 31,4 × 39,7 cm. Collection privée.

Ponts de fer, Asnières
1887
(détail ill. 40)

Exposés dans un café

En novembre 1887, son ami Vincent van Gogh était engagé dans la préparation d'une deuxième exposition (après celle des estampes japonaises du printemps au café Le Tambourin) qui rassemblerait un groupe varié de peintres susceptible d'attirer l'attention des marchands et des amateurs : les avant-gardistes et « les autres qui font du pointillé[4] », Signac et les Pissarro. Comme les impressionnistes reconnus avaient déjà leurs marchands – tels Durand-Ruel, Georges Petit et Boussod & Valadon – sur les Grands Boulevards près de l'Opéra, ceux qui se réclamaient de la nouvelle génération se réunirent dans des quartiers plus modestes situés près du boulevard de Clichy, à proximité de leurs ateliers[5]. Van Gogh rêvait, lui, d'une communauté d'artistes, mais l'intransigeance du jeune Bernard le heurtait et la première lettre de leur correspondance révèle des tensions vives entre eux à ce sujet : « Ce que je cherchais l'autre jour à t'expliquer revient à ceci […]. Si tu es brouillé avec un peintre par exemple avec Signac et qu'en conséquence de cela tu dis – "Si Signac expose là où j'expose je retire mes toiles" – et si tu le dénigres alors il me semble que tu agis pas aussi bien que tu pourrais agir. […] Il est mieux d'y regarder longtemps avant de juger si catégoriquement et de réfléchir […]. Sans cela on devient sectaire[6]. » Van Gogh essaya donc de décider Pissarro à exposer avec eux mais les pointillistes furent finalement absents. Seuls participèrent Van Gogh, Bernard, Anquetin, Toulouse-Lautrec, le peintre hollandais Arnold Koning (1860-1945) et peut-être Guillaumin. Les hauts murs du Grand-Bouillon Restaurant du Chalet, avenue de Clichy, furent couverts de toiles et ce spectacle était « *ce qui se faisait alors de plus neuf à Paris*[7] », se souvient Bernard.

37
Ma grand-mère
1887, huile sur toile, 53 × 64 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

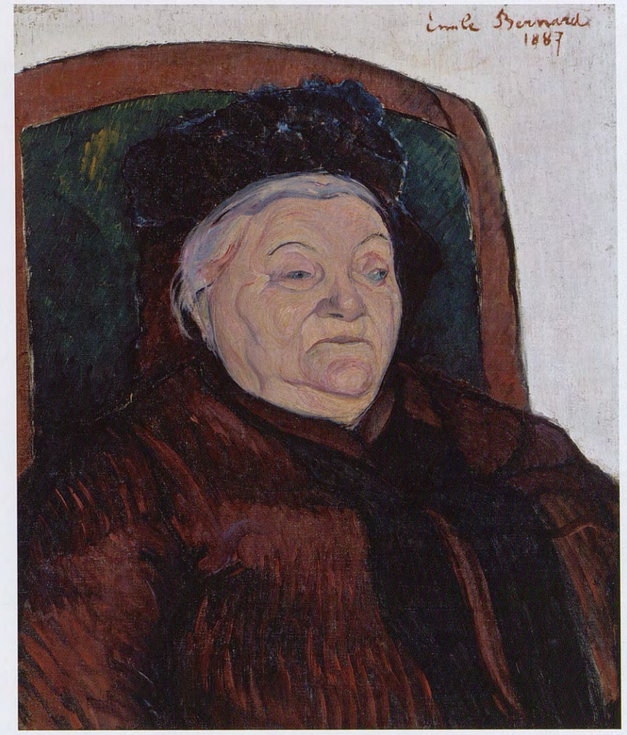
Van Gogh comparait le café à « une chapelle méthodiste » dont les murs devaient mesurer dix mètres de hauteur sur trente de large[8]. Le manuscrit d'un article écrit par Bernard pendant l'été 1889 pour la revue *Le Moderniste*, jamais publié[9], constitue un témoignage capital de l'événement : « *La salle était immense et offrait une surface où pouvaient pendre plus de mille toiles : Vincent demanda alors des aides ; et à lui vinrent se joindre Louis Anquetin, Koning (depuis retourné en Hollande) et Émile Bernard. Les habitués du lieu furent* [un] *tant soit peu effrayés de cette soudaine exhibition (peu dans son milieu il est vrai, en cet endroit, mais on prend ce qu'on trouve, et cela ne valait-il pas mieux que rien ?). Mais inaptes qu'ils étaient tant au mal qu'au bien ils la tolérèrent et continuèrent à prendre leurs repas, non sans être toutefois un peu interloqués et par la mine rébarbative des peintures et des peintres, parmi ces polychromies. Un certain nombre d'artistes en lesquels citons au hasard Pissaro, Gauguin, Guillaumin, Seurat, etc… y passa et quelques marchands assez bien disposés alors à l'égard des révolutionnaires y firent quelques achats, citons entre autres Monsieur Georges Thomas (du Boulevard Malesherbes) en bonne voie à cette époque, mais qui depuis a sacrifié au Veau d'Or à l'appui de certains paradoxes faciles…* […] *Une centaine de toiles de Vincent pendait aux murs, l'impression générale de la salle dérivait de lui directement, et c'était une impression gaie, vibrante, harmonieuse*[10]. »

L'artiste organisateur était donc de loin le participant le plus représenté : « *Cinquante ou cent toiles, paysages, fleurs, portraits*[11] », dit Bernard, des « *natures mortes violentes* », des « *visages enflammés*[12] ».

Certaines contributions ont pu être identifiées. Anquetin fournit une *Étude de paysan*, peut-être s'agit-il de celle qui se trouve au Van Gogh Museum[13] [fig. 14]. Selon toute probabilité, son *Moissonneur* ou *Le Faucheur* [fig. 17] et la fameuse *Avenue de Clichy, cinq heures du soir* (Hartford, Wadsworth Atheneum) étaient également exposés.

Bernard participe à l'exposition avec deux tableaux : *Ma grand-mère* et *Les Chiffonnières du pont de Clichy*[14]. Dans une lettre à Theo, Van Gogh confirmera qu'à ce moment-là, il échangea son *Autoportrait au chapeau de paille* (Detroit Institute of Arts) contre le superbe portrait *Ma grand-mère* du jeune peintre, maintenant au Van Gogh Museum[15] **[ill. 37]**. L'autre, *Les Chiffonnières du pont de Clichy*, correspond soit au *Quai de Clichy* **[ill. 27]** soit à la *Vue du pont d'Asnières* **[ill. 28]**. Le caractère expérimental et très cloisonniste du deuxième tableau semble indiquer que Bernard voulait se manifester en émule d'Anquetin comme peintre d'avant-garde. Van Gogh dressera un bilan positif de son initiative en constatant que Bernard avait trouvé là son premier acquéreur[16].

Quelques jours après l'accrochage, toute l'entreprise s'écroule soudain sur une question politico-artistique entre Van Gogh et le père Martin, propriétaire du Grand-Bouillon. Celui-ci désirait accrocher des écussons patriotiques entre les peintures, ce qui offensa les convictions politiques de l'artiste. Van Gogh décrocha et empila alors les toiles dans une charrette à bras de la même façon qu'il les avait apportées[17].



38
Portrait de ma grand-mère
1887, huile sur toile, 60 × 50,4 cm.
Boston, Museum of Fine Arts.

Fig. 20. Sophie Albertine Bodin-Lallemant, grand-mère de l'artiste, c. 1887, photographie. Collection privée.

Les synthèses géométriques

Plus tard, Bernard intitula « *synthèses géométriques* » les œuvres qu'il avait exposées au Grand-Bouillon[18]. Ces deux œuvres constituent un sommet de la phase synthétiste de Bernard. *Ma grand-mère* représente l'aïeule vénérée, Sophie Albertine Bodin-Lallemant [fig. 20], vêtue de ses habits de deuil, légèrement *da sotto in sù*[19], devant le drapé d'un rideau violet foncé à motifs vert-de-gris. Sur la droite se trouve un carton à chapeaux ; derrière on aperçoit un édredon volumineux enveloppé d'un couvre-lit au crochet traité en un « plâtras » de pâte épaisse. Ses traits profondément creusés sont dessinés par des coups de brosse étroits et verticaux, qui construisent le visage. Son œil gauche attire le nôtre et nous toise avec une insistance hautaine. Il semble doté d'un pouvoir accru comme s'il compensait l'autre, borgne, noyé dans l'ombre[20]. Un autre portrait de sa grand-mère conservé au Museum of Fine Arts de Boston **[ill. 38]** la présente de face, cette posture lui conférant une présence plus retenue et passive.

Peints pourtant la même année, les deux tableaux diffèrent totalement dans la technique : pour le portrait de Boston, l'ensemble du visage est suggéré par des coups de brosse parallèles qui définissent sa forme en suivant ses contours alors que le fond est relâché et très esquissé. Le traitement est proche du *Quai de Clichy* **[ill. 27]**, datant probablement de 1887, et influencé par Cézanne à ses débuts mais aussi par les *Mangeurs de pommes de terre* (Amsterdam, Van Gogh Museum) de Van Gogh[21].

Dans la version d'Amsterdam, Bernard a utilisé le procédé en hachures qu'il avait déjà expérimenté dans plusieurs paysages bretons l'été précédent, notamment *Le Jardin public* **[ill. 29]** et *Soir à Saint-Briac* **[ill. 32]**. Cette méthode de travail, qui souligne les formes de la robe et de la coiffe, permet de suggérer une trame graphique définie, qui a été comparée avec raison aux estampes japonaises auxquelles Van Gogh l'avait sensibilisé. Dès son arrivée en Arles, en février 1888, Van Gogh fit poser une vieille Arlésienne [fig. 21] dans un décor très proche du portrait *Ma grand-mère* de Bernard qu'il possédait et qu'il aimait particulièrement. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait rappelé à Bernard combien il excellait dans l'expression de cette technique visible dans les deux portraits de sa grand-mère et combien il souhaitait voir le jeune peintre revenir à ce talent : « Quand est-ce que tu nous en remontreras, d'études de cette solidité-là », lorsqu'il jugea que celui-ci s'égarait dans sa conception de l'art en peignant des sujets religieux de mémoire[22].

Fig. 21. Vincent van Gogh, *La Vieille Arlésienne*, 1888, huile sur toile, 58 × 42,5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Le talent de Bernard portraitiste est aussi très manifeste dans la représentation qu'il fit de son voisin à Asnières, Marcel Amillet. Ce tableau, daté 88, fut peint vraisemblablement pendant les premiers mois de l'année 1888[23] **[ill. 39]**, avec la même facture fluide et économique, adoptée dans les portraits de sa grand-mère, particulièrement celui de Boston **[ill. 38]**. Bernard a inclus l'homme, vêtu de bleu foncé et blanc, dans un cadre serré et contre un mur jaunâtre, animé de carrés bleu gris foncé et beige. Cette gamme sobre reprend celle du modèle et ces formes suggèrent et mettent en exergue son intelligence et sa retenue. Comme dans les portraits de sa grand-mère, l'intensité de son regard perçant, avec un sourcil levé, accentue sa présence, tandis que son attitude décontractée, suggérée par l'absence de cravate, implique une relation de complicité entre le peintre et son modèle[24].

Une autre « *synthèse géométrique* », datée 1887, est devenue une icône de la modernité de Bernard, *Ponts de fer, Asnières*[25] **[ill. 40]**. Ce tableau va plus loin encore que *Portrait de ma grand-mère* dans la conception strictement géométrique de la nature que Bernard a renforcée en effectuant des repeints. Examinés de plus près, ces repeints ne concernent que la berge du fleuve – initialement rose et vert –, qui a été recouverte d'une couche blanche, conférant ainsi plus de rigueur au tableau.

La vue est prise à nouveau dans le voisinage immédiat du domicile des Bernard. À l'intérieur d'une structure définie, le tableau s'appuie sur des oppositions. Les deux ponts enjambant la Seine, l'un pour le chemin de fer et l'autre pour la circulation routière, ne sont pas tout à fait parallèles, ce qui impose un rythme syncopé à l'écartement des piliers [fig. 22]. Sur le pont du chemin de fer, roule un train de voyageurs dont la locomotive crache une fumée blanche qui se mêle à la fumée bleue de l'usine à gaz sur l'autre rive.

Le point de vue et le moment choisis accentuent le caractère industriel et sans charme du paysage. La perspective frontale trouve son point de fuite au bord du tableau. Les deux silhouettes mystérieuses, apparitions vêtues de noir, des chiffonniers, contribuent à l'effet japonisant de la composition. La gamme de couleurs est dominée par l'opposition complémentaire du rouge-orangé et du vert olive de deux bateaux retournés qui envahissent le tableau comme deux objets abandonnés. Le fleuve arbore le bleu turquoise favori de Bernard, avec des ombres violettes sous les piles des ponts.

39
Portrait de Marcel Amillet
1888, huile sur toile, 41 × 33 cm.
Collection privée.

Fig. 22. Asnières, les deux ponts, carte postale. Collection privée.

Dans l'évolution de la peinture de Bernard, ce tableau représente la quintessence du cloisonnisme, tel qu'il s'était manifesté dans *L'Après-midi à Saint-Briac* **[ill. 31]** exécuté quelques mois plus tôt. Tandis que le sujet du dernier tableau se trouve toujours dans le domaine du pittoresque, dans *Ponts de fer, Asnières*, le style est en harmonie avec le sujet. Signac, qui affectionne ce genre de compositions, est un modèle dans ce domaine, comme le montre notamment son *Quai de Clichy* présentant une vue similaire prise de l'autre rive [fig. 23]. Cependant, ses paysages de la même année exploitent et suggèrent la lumière par des pointillés brillants, alors que Bernard a choisi un temps gris pour exprimer la neutralité du motif. Lorsque Van Gogh déclare, dans sa lettre de réprimande à Bernard, le 5 août 1888, qu'il apprécie ses « recherches relatives aux propriétés des lignes à mouvement opposé – n'étant point indifférent, je l'espère, aux contrastes simultanés des lignes, des formes », il fait probablement allusion aux tableaux comme *Ponts de fer*[26]. L'usage de ces mots par Van Gogh atteste de sa connaissance, et par conséquent de celle de Bernard, des théories divisionnistes sur la couleur. Bien sûr, Van Gogh avait souvent travaillé avec Signac à Asnières, et celui-ci l'avait suffisamment impressionné pour qu'il s'essaye lui-même au pointillé.

Fig. 23. Paul Signac, *Quai de Clichy*, 1887, huile sur toile, 46 × 65 cm.
Baltimore, The Baltimore Museum of Art.

Pendant l'exposition au Grand-Bouillon, Van Gogh avait fait la connaissance de Georges Seurat (1859-1891), et fut convaincu par le néo-impressionnisme au point de le nommer « le chef du Petit Boulevard[27] ». En se référant aux « contrastes simultanés des lignes, des formes » dans l'œuvre de Bernard, Van Gogh transpose le titre du fameux traité de Michel Eugène Chevreul (1786-1889) paru en 1839 sur la théorie des couleurs : *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* aux effets réciproques des lignes et des formes. Signac et Seurat avaient trouvé dans les théories de Chevreul une base pour leur nouvelle pratique de la peinture. En dehors de sa théorie des couleurs, Seurat avait élaboré une théorie des effets des lignes et des formes sur l'esprit humain, s'inspirant de loin des théories de Charles Henry (1859-1926) sur la psychologie de l'observation[28]. En mêlant ces terminologies, Van Gogh trahit sa connaissance superficielle des théories néo-impressionnistes, qu'il devait d'ailleurs bientôt rejeter au profit d'une approche plus intuitive. Ces théories durent fasciner un esprit théorique comme celui de Bernard et il est probable que Van Gogh évoque ici une discussion sur les effets psychologiques des lignes et des formes exposés par Bernard dans une lettre antérieure.

L'impact de *Ponts de fer* sur Van Gogh se manifesta dans un tableau qui fut finalement détruit. Dans sa deuxième lettre écrite d'Arles à Bernard, il fit en effet un croquis représentant des « matelots qui remontent avec leurs amoureuses vers la ville qui profile l'étrange silhouette de son pont-levis sur un énorme soleil jaune[29] » [fig. 24]. À cause du mauvais temps, Van Gogh fut contraint de terminer le tableau chez lui et c'est alors qu'il le gâta car il était incapable de peindre sans motif[30]. Le croquis montre la silhouette de deux couples marchant au bord d'une rivière en perspective prononcée, les contours complexes du pont se détachant sur le ciel. Il écrivit à Theo qu'il voulait « arriver à y mettre des couleurs

40
Ponts de fer, Asnières
1887, huile sur toile, 46 × 54 cm.
New York, The Museum of Modern Art.

comme dans les vitraux et un dessin à lignes fermes[31] ». Les couleurs de ces surfaces monochromes sont d'ailleurs indiquées sur le croquis de la lettre à Bernard, témoignage le plus parlant de l'influence des théories cloisonnistes d'Anquetin et de Bernard sur leur ami à ce moment-là. Alors que *Le Faucheur* [fig. 17] d'Anquetin et son *Avenue de Clichy* allaient avoir encore plus d'importance pour le travail de Van Gogh un peu plus tard en Arles, le souvenir des tableaux

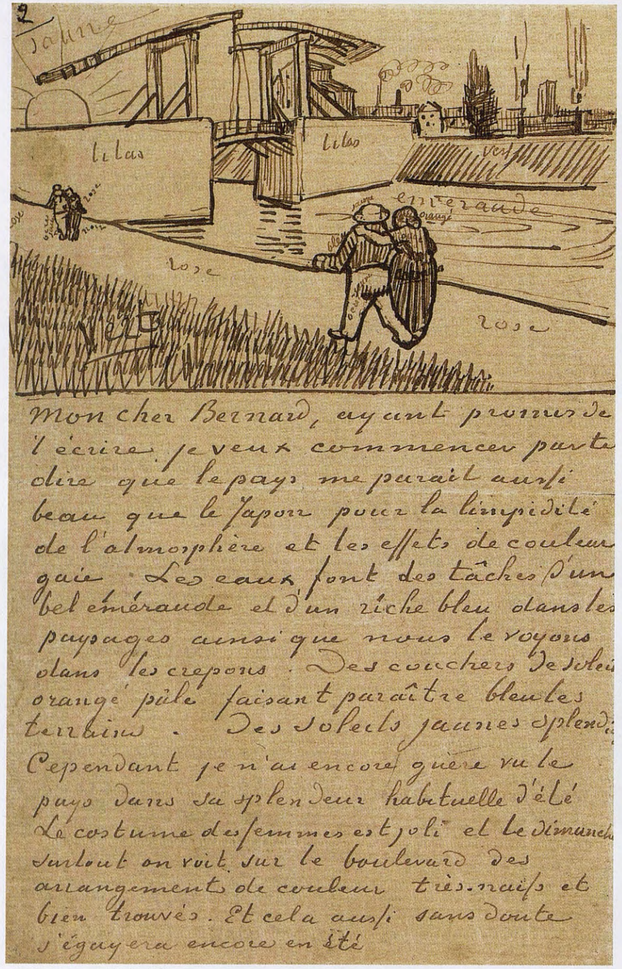


Fig. 24. Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, dimanche 18 mars 1888, avec croquis de matelots. New York, The Morgan Library and Museum.

Fig. 25. Vincent van Gogh, *Portrait du Père Tanguy*, c. 1887, huile sur toile, 65 × 51 cm. Collection privée.

récents de Bernard, entretenu par les croquis que celui-ci joignait à ses lettres, présentait pour lui une voie stylistique, qui, sans être omniprésente, se manifestait par des expérimentations parallèles.

De par son désir de rendre la nature telle qu'elle était, Van Gogh était imperméable aux séductions de ce que Bernard appellera plus tard le « *symbolisme pictural*[32] ». L'essai du même titre, daté de 1936, illustre ses objectifs durant cette période de sa jeunesse et ceux-ci ne semblent pas avoir évolué dans le temps : le « *symbolisme pictural* » exige du peintre de réduire ses moyens à l'essentiel, explique-t-il, pour « *élever l'œuvre à un idéalisme transcendant* ». C'est « *le devoir du peintre* […] *de reconduire toute forme à sa géométrie, afin de découvrir plus clairement son hiéroglyphe mystérieux* ». Et ceci est valable également pour les couleurs qui doivent être « *les tons entiers de la palette, en faisant abstraction des modelés et des nuances* ». Tout doit être finalement uni pour former une « *architecture définitive en liant toutes les parties* », la « *synthèse* ». Le résultat d'une telle procédure est nécessairement très stylisé et « *plus décoratif que pictural* »[33].

Très proche du *Portrait de ma grand-mère* quant à sa conception et à sa technique, Bernard exécute, toujours en 1887, le *Portrait du Père Tanguy* **[ill. 41]**. Dans sa préface à l'édition des lettres de Van Gogh, Bernard se souvient que Van Gogh et lui peignirent chacun un portrait du marchand de couleurs dans l'atelier de bois du jardin de ses parents. Van Gogh avait également commencé un portrait de Bernard

41
Portrait du Père Tanguy
1887, huile sur toile, 36 × 31 cm.
Bâle, Kunstmuseum Basel.

qui resta à l'état d'ébauche à la suite d'une querelle qui l'opposa à Bernard père quant à l'avenir d'Émile. Vincent partit donc en emportant son portrait de Julien Tanguy, inachevé, et ne remit jamais les pieds chez les Bernard[34].

De ses deux versions du *Portrait du Père Tanguy*, celle du musée Rodin de Paris et celle de la collection Niarchos [fig. 25], il est difficile de déterminer laquelle avait été commencée par Van Gogh dans l'atelier de Bernard mais il paraît vraisemblable que la première était la plus petite, donc celle de la collection Niarchos. La conception et la technique de chacune des variantes de Van Gogh sont complètement différentes du petit[35] – mais néanmoins monumental – tableau de Bernard. Comme dans le *Portrait de ma grand-mère*, Bernard a choisi un angle de vue en contre-plongée, dont l'effet est renforcé par un gros plan très photographique. Le front « socratique » du modèle et le nez sont très éclairés alors que, par contraste, les yeux sont cernés d'ombres presque arbitraires qui ne peuvent avoir été produites que par un éclairage artificiel. L'ensemble de la tête et les traits de Tanguy sont rendus par des contours

fermes qui paraissent avoir été générés, plutôt qu'intentionnellement dessinés, par la superposition de touches fines et parallèles. Tanguy est plus élégamment vêtu que dans des deux tableaux de Van Gogh, mais la distinction principale réside dans les fonds muraux qui ne semblent pas correspondre à l'atelier de Bernard. Il en a été déduit que ces tableaux n'avaient pas été réalisés au cours des mêmes séances et il est utile de rappeler ici que Van Gogh était parti, son tableau sous le bras, sans le terminer. Le fond de son tableau figurant des estampes japonaises et quelques-uns de ses propres tableaux doivent en réalité rappeler son propre atelier. Quant à Bernard, il a utilisé une photographie comme aide-mémoire. Cette photographie pourrait avoir été prise lors d'une invitation de Tanguy chez les Bernard et l'arrière-plan, différent de l'atelier, serait plutôt celui d'une pièce de la maison d'Asnières. La dédicace « *à mon ami Tanguy* » indique que le tableau avait été peint dans l'intention d'en faire cadeau au marchand qui lui avait apporté un soutien constant, depuis son expulsion de chez Cormon en 1886.

Plusieurs tableaux datant de cette phase exceptionnellement créatrice de la carrière de Bernard peuvent être considérés comme des « *synthèses géométriques* ». L'un des plus frappants est une vue plongeante sur la maison de ses parents près de la ligne de chemin de fer d'Argenteuil, au fond d'une impasse, 5, avenue de Beaulieu, à Asnières **[ill. 42]**. Il s'agit d'une « toile de 10 », avec, au tout premier plan, la voie, et deux symboles de modernité, le poteau télégraphique et le signal ferroviaire dont la forme arrondie adoucit le côté abstrait de l'ensemble. Une femme dans le style des

42
La Maison des parents d'Émile Bernard à Asnières
1887, huile sur toile, 53 × 37,5 cm.
Collection privée.

Fig. 26. Paul Signac, *L'Embranchement. Bois-Colombes*, 1886, huile sur toile, 33 × 46 cm. Leeds, Leeds Art Gallery.

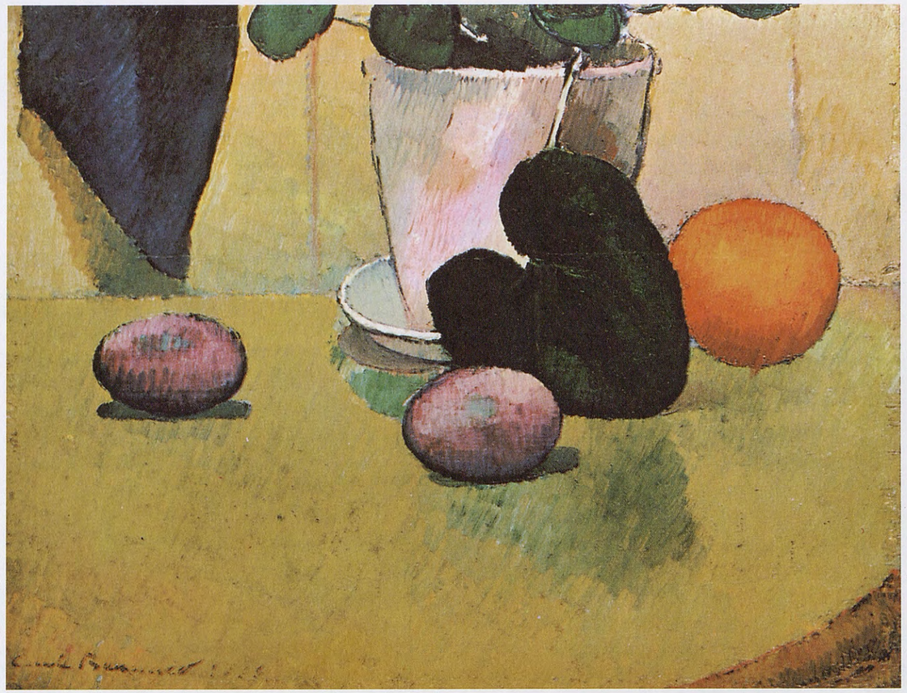
silhouettes de Seurat marche sur le chemin situé entre le muret du jardin et la clôture du chemin de fer ; la maison paternelle, derrière des arbres dénudés, est représentée par un cube surmonté d'un toit qui ferme la composition construite en zigzag. La petite construction dans le jardin serait-elle l'atelier construit spécialement pour lui ? Bernard a choisi ici un point de vue très original, dominant quelque part au-dessus de la voie du chemin de fer, de l'étage supérieur d'un bâtiment de l'autre côté des voies qui lui permettait vraisemblablement de voir le premier plan tel qu'il est figuré dans le tableau. La configuration réelle du lieu est représentée dans un tableau de Signac, exécuté près de la même ligne de chemin de fer à Asnières en 1885, qui donne à voir au-dessus des voies un grand bâtiment s'élevant en face de l'endroit où devait être située la maison Bernard [fig. 26]. Signac avait dû, lui, installer son chevalet près de la clôture. Il ne faut toutefois pas exclure la possibilité que le tableau de Bernard ne représente pas une situation observée, mais plutôt une construction mentale de l'artiste témoignant de sa volonté de composition intellectuelle.

Le « cloisonnisme » d'Anquetin, comparé à ce tableau novateur, semble un procédé décoratif bien modéré et conventionnel, et le jugement de Van Gogh concernant leur degré d'implication dans le japonisme est tout à fait justifié. Même si le tableau de Bernard représente une vue réelle, il montre une audace remarquable dans le domaine de l'abstraction d'inspiration japonaise : le 18 février, à la veille du départ de Van Gogh pour Arles, Bernard l'avait aidé à décorer son atelier de « *crépons japonais*[36] ».

Les natures mortes

Des natures mortes, datées 1887 ou 1888, probablement peintes avant son troisième départ pour la Bretagne vers le 1er mai, illustrent bien ce que Bernard entendait par « *architecture définitive* » qui mène à un effet « *décoratif* ». Une superbe *Nature morte aux tulipes et au cyclamen* (autrefois signée et datée 1887 d'après une ancienne photographie) **[ill. 43]** montre deux pots de fleurs traités de façon magistrale, et inclus dans une structure géométrique serrée. La surface brillante de la table reflète la forme des pots mais aussi celle d'une étoffe qui pend d'un clou imaginaire. L'effet obtenu rend les formes dites réelles du tableau aussi imaginaires que leur reflet, leur ombre, et l'espace même représenté ou suggéré par le tableau. Avec une grande intelligence picturale, Bernard

43
Nature morte aux tulipes et au cyclamen
1887, huile sur toile, 50 × 61 cm.
Pasadena, Norton Simon Art Foundation.



44
Nature morte à l'orange et au cyclamen
1887, huile sur toile, 33 × 41 cm.
Collection privée.

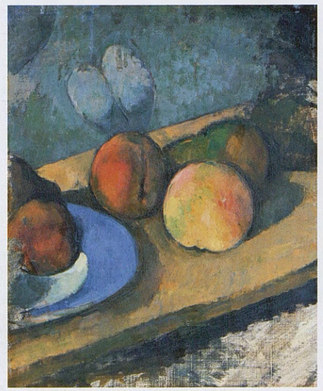


Fig. 27. Paul Cézanne, *L'Assiette bleue*, 1879-80, huile sur toile, 26 × 21,5 cm. Collection privée.

affirme non seulement sa maîtrise vers l'abstraction, mais aussi sa capacité à réaliser des jeux optiques dans le cadre des règles qu'il s'est fixées lui-même[37]. Un autre tableau de même composition **[ill. 44]** montre une variation en gros plan, l'artiste ayant cette fois presque totalement basculé vers l'abstraction[38]. Alors que les couleurs de la première nature morte sont encore plus ou moins déterminées par l'observation de la réalité, dans la deuxième, plus petite – où l'artiste a poussé plus loin les contrastes de couleurs complémentaires –, son goût de l'abstraction va de pair avec l'usage de couleurs décalées par rapport à la réalité. Cette caractéristique est encore plus sensible dans une autre nature morte, datée 1887 **[ill. 45]**.

45
Nature morte à l'orange
1887, huile sur toile marouflée sur panneau, 31,8 × 41 cm.
Atlanta, High Museum of Art.

Fig. 28. Vincent van Gogh, *Nature morte à la cafetière*, 1888, huile sur toile, 65 × 81 cm. Collection privée.

La nature morte la plus connue, la fameuse *Nature morte à la cafetière bleue et aux oranges* **[ill. 46]** est datée 1888. Comme cela est inscrit dans l'inventaire du peintre, elle a été peinte à Asnières[39]. Même si la composition est moins audacieuse que celle des tableaux précédents, sa force est indéniable. Elle a d'ailleurs laissé une trace dans l'œuvre de Van Gogh. En effet, vers le 20 mai, Vincent van Gogh écrivit qu'il venait de terminer une nature morte représentant une cafetière en émail bleu, de la vaisselle et des fruits[40] **[fig. 28]**. Cette étude remarquablement concrète a été à juste titre mise en parallèle avec la nature morte de Bernard, vraisemblablement celle que Van Gogh avait vue non terminée chez le jeune artiste avant de quitter Paris, et qu'il qualifia de « superbe » dans une lettre à Theo[41].

En comparant ces œuvres, il paraît évident que Van Gogh avait pris un parti totalement différent. Les objets sont assez maladroitement disposés dans leur espace bleu et jaune clair défini par un plateau de table incliné qui semble à peine capable de supporter ce qui est placé dessus. La nappe est striée par d'épais coups de brosse convergeant pour créer des lignes de fuite. Tous les objets sont traités avec le même soin et rendus dans leur individualité précise. La nature morte de Bernard, elle, atteste d'un esprit d'organisation omniprésent. Bien que presque tous les objets soient placés à droite de la ligne médiane, la composition est parfaitement équilibrée. Les couleurs se renforcent l'une l'autre, l'orange près du vert ; la teinte la plus sombre – le bleu-noir de la cafetière – près de la couleur la plus claire, celle de la nappe blanche ; et toutes les oppositions sont soutenues par un réseau très construit de diagonales.

L'influence de Cézanne lorsqu'il s'agit de commenter ces natures mortes est perceptible partout, même si à cette époque, il existe peu d'exemples d'emprunt direct à ses motifs. Se démarquant, comme à son habitude, Bernard était plus intéressé par ses travaux les moins accessibles ou agréables. La *Nature morte à l'orange et au cyclamen* de Bernard, véritable abstraction, peut être comparée à *L'Assiette bleue* qui se trouvait dans la collection Octave Mirbeau[42] **[fig. 27]**. Si la nature morte de Cézanne crée une ambiguïté certaine entre le vrai fruit sur la table et le dessin de la feuille en forme de cœur du papier peint, dans celle de Bernard, c'est la vraie et lourde feuille du cyclamen tombée près de l'œuf et de l'orange qui étonne. Les coups de brosse de Bernard insistent en conséquence sur le caractère plat de cet arrangement de formes, alors que dans le tableau de Cézanne, cohabite une variété de touches pour créer un éclairage et une solidité à l'intérieur de l'espace confiné du gros plan. Le compotier plein de cerises superbement déséquilibré de la *Nature morte, plat de cerises*

46
Nature morte à la cafetière bleue et aux oranges
1888, huile sur toile, 55 × 46 cm.
Brême, Kunsthalle Bremen.

47
Nature morte, cerises et figues
1887, huile sur toile, 46 × 55,5 cm.
Collection privée.

48
Vase de fleurs et tasse
1887-88, huile sur toile, 40 × 32 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Fig. 29. Paul Cézanne, *Nature morte, plat de cerises et pêches*, 1885-87, huile sur toile, 50,4 × 61 cm.
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

et pêches de Cézanne [fig. 29] a pu inciter Bernard à créer l'audacieuse composition asymétrique de sa *Nature morte, cerises et figues* **[ill. 47]** avec sa table penchée. *Le Vase bleu* de Cézanne, quant à lui [fig. 30], pourrait avoir inspiré chez Bernard une modeste variation sur ce thème en 1887-88 **[ill. 48]**[43].

Bernard devint l'un des ardents admirateurs de Cézanne dès qu'il vit ses tableaux en 1886 chez le Père Tanguy. Bernard aimait particulièrement les tableaux des débuts, tel le *Portrait d'Achille Empéraire*. En 1890, il écrivit un hommage à Cézanne dans la série *Les Hommes d'aujourd'hui* où il livre la nature de son admiration pour l'homme comme pour le peintre : en dehors des considérations techniques, il présente l'art de Cézanne comme un art de l'avenir qui, de fait, ne peut être qu'incompris pendant sa propre vie. Il analyse sa peinture comme une « *peinture pour elle-même* », possédant une nouvelle manière de solidité apparente dans ses formes « *hiératiques* » et sa « *pureté de lignes* ». Il observe que le primitivisme de ses « *paysages enfantins* » est également manifeste dans ses natures mortes : « *Pommes arrondies comme au compas, poires triangulaires, compotiers de guingois, serviettes rageusement pliées.* » C'est cette rudesse même qui bouleverse. Ces peintures « *semblent défier toute critique* »[44].

Il serait simpliste de dire que la peinture de Bernard, et particulièrement les natures mortes de 1888, imite Cézanne[45]. Elles interprètent divers aspects du travail de Cézanne, en y ajoutant toujours une note personnelle, conséquence logique de son propre développement stylistique. Par contre, dans le *Pot de grès et pommes* **[ill. 36]** ou la *Nature morte à la cafetière bleue et aux oranges* **[ill. 46]**, on ne peut trouver aucun précédent direct dans l'œuvre de Cézanne. Les coups de brosse directionnels de Cézanne témoignent du mouvement du pinceau cherchant à établir une cohérence, une atmosphère, alors que les hachures égales des natures mortes de Bernard sont une tentative consciente de créer une surface compacte et unifiée. Chez Cézanne, les contours sont toujours ouverts, les couleurs débordent parfois, ce qui leur donne un caractère provisoire. Bernard, fidèle à ses principes cloisonnistes, enferme la couleur à l'intérieur de contours forts, marqués d'une ligne noire, qui traduit la précision et la permanence des objets, leur « *essence* » même, dirait-il. Les buts de Cézanne étaient modestes. Il proposait simplement une manière de percevoir les objets par des évocations savamment dosées. Les résultats de leurs recherches respectives montrent des ressemblances superficielles dues à leur même insistance sur la structure voire la construction. Notons cependant que, pour Cézanne, la structure était le point de départ, alors que pour Bernard elle était l'objectif, ce qui implique une opposition fondamentale dans leur approche de la peinture. Peu d'auteurs ont décrit aussi justement les qualités de Cézanne que Bernard. L'indécision de Cézanne finira pourtant par l'irriter, car il était « *toujours insatisfait, toujours se meurtrissant à la poursuite d'un but jamais atteint*[46] ». Atteindre un but précis était exactement ce que Bernard désirait et réalisait à cette période. Dans cette série d'œuvres, du *Pot de grès* à la *Cafetière bleue*, Bernard se montrait tel qu'il était, « lui-même ».

Fig. 30. Paul Cézanne, *Le Vase bleu*, 1886-88, huile sur toile, 61 × 50 cm.
Paris, musée d'Orsay.

1 Pierre-Louis (alias Maurice Denis), « X. L'exposition des indépendants », *La Revue blanche*, n° 7, 25 avril 1892, in Isabelle Cahn, *Cadres de peintres*, Paris, RMN, Hermann, 1989, pp. 101-102.

2 Voir Georges Wildenstein, *Gauguin. Catalogue*, Paris, Éd. Les Beaux-Arts, coll. « L'Art français », 1964, n° 376, p. 143. Comme Rewald l'a déjà signalé (*Studies in Post-Impressionism*, New York, 1986, pp. 273-274, note 42), Gauguin et Bernard se seraient amusés en créant, en 1888, un peintre pointilliste fictif nommé « Ripipoint » ». Bernard a publié, dans la *Rénovation esthétique*, deux chansonnettes par lui composées en 1888, où Ripipoint donne d'absurdes leçons d'optique (« Souvenirs », novembre 1907, tome VI, pp. 46-49), et « Les Ripipointillades – Mélopée des petits points, avec la manière de s'en servir », avril 1909, pp. 331-332). Au Pouldu, en 1889, Gauguin a exécuté une nature morte divisionniste baptisée *Ripipoint à Marie* [Henry] *Souvenir Pouldu 89*.

3 Charles Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, H. Floury, 1921, p. 39, note 1.

4 Lettre de Van Gogh à Bernard, Paris, c. décembre 1887, *vangoghletters*, n° 575.

5 Richard Thomson, « The Cultural Geography of the Petit Boulevard », in cat. exp. *Vincent van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard*, Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum, 2001, pp. 65-112.

6 *Ibidem* note 4.

7 E.B., « Notes sur l'école dite de "Pont-Aven" », *MdF*, n° 48, 1903, p. 678.

8 Tonio [Antonio Cristobal], « Notes et Souvenirs. Vincent Van Gogh », *La Butte*, 21 mai 1891 : « C'était un immense local "comme une chapelle méthodiste" disait-il en parlant à Camille Pissarro, qu'il voulait débaucher jusqu'à exposer là. Et le fait est que le restaurant valait un édifice : des murailles hautes de 10 mètres, larges de 30… »

9 *Le Moderniste* a cessé de paraître après le numéro de septembre de la même année.

10 E.B., « Impressionnistes : Vincent Van Gogh », [1889 ?], New York, Pierpont Morgan Dpt. of Literary and Historical Manuscripts, MA 4148.1. Première publication par Roland Dorn du texte original dans sa totalité, avec notes et la lettre d'accompagnement à Albert Aurier dans cat. expo. Mannheim/Amsterdam 1990, pp. 381-383, Appendix B : Bernard on Van Gogh.

11 E.B., « Les peintres originaux. Vincent Van Gogh », *L'Arte*, n° 12, 9 février 1901, pp. 1-3. Reprise d'un texte déjà publié en 1894 dans la revue parisienne *Le Cœur*.

12 E.B., « Souvenirs sur Van Gogh » (1924), in Rivière 1994, I, pp. 241-247.

13 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, dimanche 15 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 640 : « Pour la 2me exposition dans la salle Bd de Clichy, je regrette moins la peine. Bernard y ayant vendu son premier tableau, Anquetin y ayant vendu une étude » ; lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, dimanche 15 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 641 : « Thomas a fini par acheter l'étude d'Anquetin – le paysan ».

14 Voir note 11.

15 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, lundi 15 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 704. Quant aux *Chiffonnières*, Bernard écrivit en 1939, dans *AmV*, f° 68, qu'il avait donné ce tableau à Eugène Boch, mais il se peut qu'il ait reçu de l'argent en échange. Voir le catalogue de l'exposition *Pioneer of Modern Art*, p. 132 : il n'y a pas de peinture de ce titre inscrite dans l'inventaire de la collection Eugène Boch après sa mort en 1941, l'auteur suggère que le tableau a pu être remis à Bernard, avant 1893, et ce dernier l'aurait inclus dans son inventaire de cette année sous un titre différent.

16 Voir note 13.

17 E.B., « Vincent Van Gogh » (1926), in Rivière 1994, I, p. 251.

18 E.B., « Souvenirs sur Van Gogh » (1924), in Rivière 1994, I, p. 241.

19 Contre-plongée.

20 Lettre de Van Gogh à sa sœur Wilhelmine, Saint-Rémy-de-Provence, 9 ou 10 décembre 1889, *vangoghletters*, n° 827.

21 Cat. expo. Toronto/Amsterdam 1981, p. 284.

22 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. dimanche 5 août 1888, *vangoghletters*, n° 655 : « As-tu jamais fait mieux as-tu jamais d'avantage été toi et quelqu'un. Pas à mon avis. L'étude profonde de la première chose tombant sous la main de la première personne venue suffisait pour créer réellement. Sais-tu ce qui me faisait tant aimer ces 3 ou 4 études : ce je ne sais quoi de volontaire, de très sage, ce je ne sais quoi de fixe et ferme et sûr de soi dont ils faisaient preuve. Jamais tu n'as été plus près de Rembrandt, mon cher qu'alors. »

23 À identifier avec le n° 1 de l'inventaire de l'artiste écrit à la main et daté du 17 mars 1893 : toile de 6 *Portrait de Marcel Arnillet* (1888), copie BCMN, Ms. 374 (4.4). Marcel Amillet est né à Lusignan (Vienne) le 25 avril 1856, habite au 14, avenue Flachat à Asnières en 1886, puis au 30, avenue Flachat jusqu'en 1892. L'avenue Flachat est toute proche de l'avenue Beaulieu. Bernard est donc un de ses voisins. Amillet semble avoir été étudiant en médecine. On perd sa trace en 1892.

24 En juin 1889, Bernard exposera un tableau *L'Ami Marcel* au café Volpini (n° 13, appartenant à M. Hérissé). Il s'agit probablement du même tableau.

25 À identifier avec le n° 35 de l'inventaire de l'artiste écrit à la main, daté du 17 mars 1893 : « toile de 10 » *Ponts de fer à Asnières* (1887), copie BCMN, Ms. 374 (4.4). Voir aussi note 11.

26 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. dimanche 5 août 1888, *vangoghletters*, n° 655.

27 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, c. 5 juin 1888, *vangoghletters*, n° 620 : « le chef du Petit Boulevard est sans aucun doute Seurat. »

28 Voir Michael F. Zimmermann, *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Anvers, Mercatorfonds, 1991, p. 249 sq.

29 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, dimanche 18 mars 1888, *vangoghletters*, n° 587.

30 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, c. dimanche 25 mars 1888, *vangoghletters*, n° 589 : « Ai eu contrariété pour le coucher de soleil avec figures et un pont, dont je parlais à Bernard. Le mauvais temps m'empêchant de travailler sur place j'ai éreinté complètement cette étude en voulant la finir chez moi. »

31 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 21 ou 22 mars 1888, *vangoghletters*, n° 588.

32 Seul Gauguin parvint, lors de sa présence en Arles, à l'entraîner dans l'élaboration de ce style.

33 E.B., « Le symbolisme pictural » (1936), in Rivière 1994, I, pp. 281-282.

34 *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, Paris, Ambroise Vollard, 1911, p. 12.

35 36 × 31 cm.

36 *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, Paris, Ambroise Vollard, 1911, p. 14. Les crépons (*chirimen-e*) diffèrent des estampes. Images populaires bon marché imprimées sur papier souple, proche de l'étoffe, elles enveloppaient des marchandises venues du Japon. Les crépons révélaient le pouvoir de la couleur mieux que ne l'auraient fait les estampes des grands maîtres du xviiie siècle à cause de la vivacité de leurs couleurs chimiques, à l'aniline, très différentes des pigments minéraux et végétaux aux tons délicats, utilisés antérieurement.

37 Ce tableau n'apparaît pas dans les inventaires de Bernard. Il fut probablement vendu à Schuffenecker avant 1893.

38 Voir cat. expo. *Painters at Pont-Aven*, New York, Hirschl & Adler Galleries, 7 octobre-4 novembre 1961, n° 5 (ill. coul. en couverture) ; voir aussi cat. expo. *Émile Bernard 1868-1941*, New York, Hirschl & Adler Galleries, 5 février-2 mars 1963, n° 22. Dans son inventaire de 1893, ce tableau est répertorié sous le n° 6 : « [toile de] 6, Nature morte (grande feuille verte, orange, œufs rouges, etc., 1887 (Vollard) », copie BCMN, Ms. 374 (4.4).

39 Dans son inventaire de 1893, ce tableau est répertorié sous le n° 34 : « [toile de] 10, Nature morte - cafetière bleue et oranges sur table verte (1888) Asnières », copie BCMN, Ms. 374 (4.4).

40 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, c. 20 mai 1888, *vangoghletters*, n° 611 ; lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. mardi 22 mai 1888, *vangoghletters*, n° 612.

41 Voir L. Gans, « Vincent Van Gogh en de schilders van de "Petit Boulevard" », *Museum Journaal*, décembre 1958, pp. 85-93 ; Bogomila Welsh, cat. expo. Toronto/Amsterdam 1981, pp. 290-291 ; lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, c. 20 avril 1888, *vangoghletters*, n° 600. Theo avait rendu visite à Bernard peu après le 9 avril, lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, lundi 9 avril 1888, *vangoghletters*, n° 594.

42 Rewald pensait que *L'Assiette bleue* était un fragment. Si ce tableau inspira réellement Bernard, c'est qu'il existait déjà sous forme de fragment en 1886 lorsque Bernard l'a vu chez le Père Tanguy.

43 Selon Venturi, Bernard acheta *Le Vase bleu* à la deuxième vente de la collection Eugène Blot (Paris, vente Drouot, 10/5/1906, lot 16) ; son nom ne figure cependant pas à l'historique du catalogue raisonné de Rewald.

44 E.B., « Paul Cézanne » (1891), in Rivière 1994, I, pp. 20, 21.

45 Bogomila Welsh-Ovcharov, cat. expo. Toronto/Amsterdam, 1981, p. 290.

46 E.B., « Paul Cézanne » (1894), in Rivière 1994, I, p. 50.

La Moisson
1888
(détail ill. 62)

Chapitre V

Une année cruciale
1888

Année charnière, 1888 sera lourde de conséquences pour l'histoire du symbolisme. À la fois proches et isolés dans les difficultés de leur vie d'artiste, Gauguin, Bernard et Van Gogh, liés par le même désir de réussir mais différents dans leurs aspirations, se démenèrent pour exister. Mais aucun de leurs plans ne put se concrétiser complètement, tout ce qui arriva ne fut que le fruit du hasard et aucun des trois n'eut l'impression de tenir son destin entre ses mains.

Entre Pont-Aven et Arles

Gauguin et Bernard se côtoyèrent quelques semaines pendant l'été à Pont-Aven, travaillant, ensemble, avec fougue et créativité ; Van Gogh, quant à lui, se trouvait à Arles depuis février et attendait impatiemment Gauguin qui ne le rejoindrait qu'en octobre. Van Gogh sera le premier à déplorer auprès de Bernard leur manque d'organisation : « Sais-tu que nous avons été très bêtes Gauguin toi et moi de ne pas aller dans un même endroit. Mais lorsque Gauguin est parti moi j'etais pas encore sûr de pouvoir partir. Et lorsque toi tu es parti il y avait cet affreux argent du voyage et les mauvaises nouvelles que j'avais à donner des frais ici qui t'ont empeché[1]. » Mais des échecs naissent aussi des évolutions, toutes aussi indépendantes de la volonté de chacun. Il paraît donc préférable de donner un compte rendu précis des événements pour en comprendre les effets avant de se livrer à toute analyse, car, d'un certain point de vue, le hasard fit bien les choses, puisque 1888 vit l'émergence d'un style qui s'avéra primordial pour la naissance de l'art moderne : le symbolisme pictural.

Ce style n'est pas ici entendu comme se bornant à user de modes de représentations formels ou à impliquer un contenu symbolique particulier : il consistait plutôt à évoquer par un langage pictural des idées poétiques. Ce style était donc libre de s'écarter de l'observation de la réalité pour autant que cette distance contribuât à la clarté de l'expression personnelle et à la richesse de l'allusion.

Fraternité artistique !

L'histoire de l'année 1888 a principalement été commentée par les exégètes du point de vue de Gauguin ou de Van Gogh, c'est-à-dire comme un drame impliquant les caractères incompatibles et les personnalités artistiques des deux grands peintres. Dans cette présentation des faits, le jeune Émile Bernard apparaît comme piégé au milieu de la lutte de deux géants, sans qu'on lui reconnaisse un rôle historique précis. Tout en le taxant d'immaturité, la critique lui reconnaît son caractère innovant et audacieux, et admet, du bout des lèvres, l'influence décisive qu'il a exercée sur le symbolisme pictural de Gauguin pendant l'été. Puis on interprétera sa production ultérieure, plus traditionnelle, comme preuve de la superficialité relative de son avant-gardisme de jeunesse. Plus tard, son attitude défensive et ses revendications répétées pour briguer l'invention du nouveau style – alors même qu'il l'avait rejeté – encourageront le discrédit sur sa personne, sur le plan personnel et artistique.

Cette année-là, il aurait été bien difficile de désigner lequel des trois allait émerger en tant que « grand artiste ». En réalité, aussi surprenant que cela puisse paraître aujourd'hui, c'est Anquetin qui semblait le plus prometteur dans l'avant-garde ! À la grande déception de Bernard, il avait été déclaré

Fig. 31. Paul Gauguin, *Bretonnes causant*, 1886, huile sur toile, 72 × 91 cm. Munich, Neue Pinakothek.

seul inventeur du « cloisonnisme », terme donné au nouveau style par le critique Édouard Dujardin[2]. Pourtant, au printemps 1888, Anquetin est à Étrépagny, terrassé par une grave crise de rhumatismes qui l'oblige à demeurer chez ses parents et donc loin du cours des événements qui le propulsent au premier plan. La brillante analyse dont le gratifia le critique sera contestée, plus tard, et à juste titre, par Bernard, qui jugeait que son aîné se contentait d'exercer son don subtil de dessinateur et restait « *décoratif dans les apparences réelles*[3] ». Pour avoir autant d'impact que le symbolisme littéraire, le symbolisme pictural ne pouvait se réduire à être uniquement décoratif. Et même les théories sur les propriétés essentielles et les effets psychologiques des lignes et des couleurs qui avaient été exposées par Charles Henry[4] au cercle des peintres et des écrivains de *La Revue indépendante* ne suffisaient pas à créer un art qui pouvait se définir comme symboliste. Elles permettaient à l'artiste de se distancier de la fonction purement représentative de l'art et d'arriver à une « synthèse », dans laquelle, comme le dira Bernard plus tard : « *Toute forme est le mot d'une langue, composée de l'assemblage des objets, représentés dans leur particularité*[5]. » Les natures mortes peintes par Bernard pendant l'hiver 1887-88 sont de superbes exemples de ce type de synthèse (voir chapitre IV). Les tableaux montrant des scènes de la vie quotidienne bretonne faits par Gauguin dans son atelier à partir de 1886, en revanche, ne le sont pas. La composition, des *Bretonnes causant* [fig. 31], résulte d'un montage de divers dessins d'après nature, assemblés en un collage. Contrairement à ce que suggère le titre, les Bretonnes ne communiquent pas entre elles et Gauguin rompt ici avec la tradition académique en supprimant certaines étapes préparatoires. L'aspect et la technique de ce tableau participent encore, en réalité, de la tradition impressionniste, et en particulier de celle de Pissarro[6]. Gauguin a réalisé une aquarelle d'après la figure gauche du tableau [fig. 32]. Elle porte une dédicace « *À l'ami Bernard P Gauguin* » qui confirme l'amitié entre les deux artistes. Cette dédicace, apposée postérieurement, doit dater de l'été 1888, lorsque les deux peintres travaillaient ensemble[7]. Bien que Gauguin eût déjà écrit dès 1885 à propos de son désir d'atteindre une conception symbolique de l'art, il n'avait pas encore conçu la manière d'y parvenir. Sa visite à l'exposition Grand-Bouillon Restaurant du Chalet, à l'automne 1887, lui avait fait découvrir un nouveau style, fondé sur les estampes japonaises et sur la manière de Cézanne. Il avait, certes, appliqué les signes extérieurs du style moderne à certaines de ses natures mortes, mais le lien entre les idéaux symbolistes et un style pictural spécifique restait encore à définir. Ayant trouvé « le sauvage le primitif » en Bretagne, au printemps 1888, il brûlait de mettre en œuvre cette perception en peinture, sans savoir comment s'y prendre : « Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture[8]… »

Le but ultime du symbolisme en littérature aussi bien qu'en art consistait à atteindre « *l'idéalisme transcendant*[9] », comme le formulera plus tard Bernard. Dans cette

Fig. 32. Paul Gauguin, *Bretonne de profil*, 1886, aquarelle sur papier marouflé sur carton, 20 × 14 cm. Collection privée.

perspective, ses natures mortes de l'hiver 1887-88 étaient vraiment ses premières recherches vers un nouveau style dans lesquelles cette préoccupation était devenue une affaire très consciente, presque scientifique, comme chez Seurat. Félix Fénéon avait perçu cette distance dans le travail de Seurat et de ses amis : « Une orchestration générale docile au code de la physique optique et où la personnalité de l'auteur reste latente comme celle d'un Flaubert dans ses livres. » Et il continue dans le même article en remarquant que Gauguin aspirait aux mêmes résultats en appliquant cependant une stratégie différente : « La réalité ne lui fut qu'un prétexte à créations lointaines »[10]. Toutefois, cette recherche consciente du style présentait un danger. En effet, le style cessa de représenter l'expression naturelle d'un artiste, d'un groupe d'artistes, ou d'une société, pour devenir un moyen d'être différent, d'être en avance sur les autres dans la course engagée pour occuper une place éminente sur la scène artistique, ou sur le marché de l'art.

La correspondance entre Bernard et Van Gogh fait état de cet écueil que Bernard cherchait à éviter en rétablissant une unité naturelle entre le style synthétique et son contenu spirituel. Un art tel qu'il l'entendait ne pouvait se réduire à la simple application d'une stratégie picturale, il requérait une attitude particulière, jusqu'à une croyance sincère de l'artiste que ce qu'il peignait représentait un état idéal, plus vrai que la réalité. Pendant l'année 1888, une telle quête de sincérité, d'unité de pensée et de forme conduisit Bernard non seulement à consigner par écrit ses croyances mais aussi à créer une imagerie religieuse[11] qui allait inspirer Gauguin. Ce dernier, cependant, fut le seul à comprendre qu'il devait rendre son œuvre à connotation religieuse acceptable pour ses amateurs, la critique et le cercle littéraire qu'il côtoyait. Son œuvre devait trouver sa place dans une société en pleine transformation, qui ne se laisserait plus imposer des convictions qu'elle rejetait de plus en plus.

Le jeune Bernard, souvent perçu comme un jeune talent impétueux et plein de dons qui agissait comme un trait d'union entre les deux géants, Van Gogh et Gauguin, était en réalité la force de propulsion à l'origine de la plupart des nouveautés de cette année-là. Ses recherches sur le style synthétique s'avérèrent d'une importance cruciale pour la genèse du symbolisme pictural chez Gauguin et chez Van Gogh. Sur le plan théorique, sa rencontre avec le jeune critique Albert Aurier (1865-1892) lui offrit la possibilité d'un échange d'idées fructueux. L'inclination de Bernard pour l'imagerie religieuse ouvrit la voie au primitivisme et souleva la question de la sincérité dans la peinture moderne.

Leurs mouvements géographiques et leurs relations d'affaires éclairent les interactions entre les protagonistes au cours de cette année fatidique. Décembre 1887 voit le début des relations commerciales entre Gauguin et Theo van Gogh qui travaille chez Boussod & Valadon : Gauguin lui laisse en dépôt *La Baignade au moulin du Bois d'Amour* [fig. 33] qui est immédiatement vendue par la galerie lors de l'exposition que Theo organise en décembre et qui rassemble également Pissarro et Guillaumin. Peu après le 4 janvier 1888, Gauguin vend à Theo son tableau le plus important de la Martinique pour sa collection personnelle (*La Cueillette des fruits* ou *Aux mangos*, Amsterdam, Van Gogh Museum, W250). Un premier acompte sur la transaction[12] lui permet de quitter, à la fin du mois, Paris pour Pont-Aven, où il prend pension chez Gloanec jusqu'au 21 octobre. Gauguin ressent le besoin d'être « pénétré du caractère des gens et du pays chose essentielle pour faire de la bonne peinture[13] ».

Approximativement quinze jours plus tard, le 19 février, Vincent van Gogh, dont le comportement devient difficile, pour son frère notamment, décide qu'il ne peut plus supporter la vie parisienne ; il prend le train pour Marseille, mais s'arrête à Arles. Il part « assez malade et presqu'alcoolique[14] », mais plein d'espoir de pouvoir se rétablir au soleil du Midi et de bénéficier d'une vie plus simple, plus saine… et plus abordable.

La veille de son départ, il décore avec Bernard, devenu très proche, l'atelier de la rue Lepic avec des tableaux et des estampes japonaises « de telle sorte que mon frère me croie encore ici[15] ». Il offre à Bernard « pas mal de japonaiseries », et tous deux échangent des tableaux[16], parmi lesquels le *Portrait de ma grand-mère* et *Autoportrait au chapeau de paille* commentés précédemment (voir chapitre IV). Dans la collection du musée Van Gogh se trouvent encore trois œuvres, de dimensions modestes, qui ont sans doute fait partie de cet échange, notamment un *Petit garçon assis* **[ill. 49]**. Le modèle est un garçon roux qui ressemble beaucoup au baigneur à gauche du tableau que Gauguin avait confié à Theo van Gogh en décembre 1887. Se pourrait-il qu'il s'agisse du même modèle ? Pour Van Gogh, ce type d'échange est un symbole de fraternité entre les artistes. Des discussions animées avaient eu lieu à Paris en janvier avec Guillaumin, les Pissarro et Seurat à propos de la création d'un atelier qui abriterait « les copains au moments ou ils se trouveront acculés dans leur lutte », ce qui permettrait de trouver les « mesures à prendre pour sauvegarder l'existence matérielle des peintres[17] », Van Gogh est obnubilé par ce concept et rêve que Gauguin, Bernard et lui-même soient le noyau du groupe. Depuis Arles, il essaie de convaincre les deux peintres de venir le rejoindre. Fin mai, Theo va jusqu'à proposer un paiement mensuel de 150 francs à Gauguin s'il accepte la proposition de son frère et lui fournit un tableau

par mois[18]. Dans l'esprit de Vincent, les échanges de tableaux avaient pour but de rapprocher les artistes dont les intérêts communs pourraient ainsi être défendus par Theo et ses relations d'affaires, comme par exemple H. G. Tersteeg, représentant à La Haye du marchand Goupil. Vincent avait d'ailleurs suggéré à Theo, dès la mi-mars, d'ajouter un tableau de Bernard au lot qui était envoyé à La Haye pour promouvoir les impressionnistes[19].

Bernard ne partage pas tous les rêves de Vincent : il qualifie même d'utopiques toutes ses idées de fraternité artistique. Il considère Van Gogh comme « *un très bon ami* », tout en jugeant dans une lettre à ses parents que son confrère et aîné « *s'emporte trop vite pour des choses insignifiantes*[20] ». En avril, Émile lui annonce qu'il doit faire son service militaire en Algérie. Cette nouvelle n'affecte cependant pas Vincent[21] qui n'envisage pas que les relations amicales qui se sont établies entre eux soient brisées. Il reste persuadé que Bernard les rejoindra à son retour, Gauguin et lui, dans l'association d'artistes qu'ils auront fondée[22].

Troisième séjour à Saint-Briac

En attendant, Bernard a décidé de retourner à Saint-Briac pour la troisième année consécutive. Parti en train, il arrive le 24 avril, avec la ferme intention de mettre enfin à exécution son projet de « *grande toile* ». Madame Lemasson met à sa disposition l'« *ancienne maison* », avec un jardin, qu'il a déjà occupée précédemment[23]. En juillet, son amour pour Marie Lemasson, la fille de sa logeuse, « *est au bas. Je crains bien qu'il ne meure* ». Déterminé à ne pas s'appesantir sur cet échec, il prévoit de partir de Saint-Briac le 1er août, vraisemblablement à pied, pour Pont-Aven. Il y arrive le 10 ou le 12 août, accueilli cette fois cordialement par Gauguin,

Fig. 33. Paul Gauguin, *La Baignade au moulin du Bois d'Amour*, 1886, huile sur toile, 60 × 73 cm. Hiroshima Museum of Art.

Charles Laval (1862-1894) qui rentrait tout juste de la Martinique, et le peintre Henri Moret (1856-1913). Pour récompenser Madeleine qui venait de réussir ses examens – elle avait alors dix-sept ans –, Émile Bernard père a consenti à lui offrir un voyage jusqu'à Pont-Aven pour rejoindre son frère. Madeleine arrive vers le 15, chaperonnée par Héloïse, sa mère, pour assister au Pardon de l'Assomption[24].

Plusieurs fois, avant son départ de Saint-Briac, Bernard avait demandé, dans ses lettres à Van Gogh, si Gauguin serait encore à Pont-Aven à son arrivée. Van Gogh l'avait encouragé : « Gauguin s'embête aussi à Pont Aven se plaint comme toi de l'isolement. Si tu allais le voir », tout en regrettant « Mon dieu, si nous étions ici tous les trois[25] ! » Puis il exprima son ressentiment auprès de Theo car il percevait ces retrouvailles comme un abandon, craignant maintenant que Gauguin, si bien entouré à Pont-Aven, n'ait plus envie de le rejoindre à Arles : « Bernard […] a rejoint Gauguin, Laval et encore un autre à Pont Aven. Dans [*sa*] lettre qui d'ailleurs est très bonne il n'est cependant pas dit une syllabe de ce que Gauguin aurait l'intention de me rejoindre et pas d'avantage une autre syllabe de ce qu'on me demandait là-bas[26]. » Au fond de lui-même, Vincent désirait désespérément se joindre à eux. La maison jaune d'Arles, qu'il louait depuis mai, risquait bien de rester vide…

Vers le 12 septembre, Bernard propose à Van Gogh de venir passer l'hiver près de lui, et d'explorer les bordels de cette ville de garnison pour trouver des sujets modernes de tableaux. Van Gogh n'accueille pas cette offre avec enthousiasme. Il suspecte Gauguin d'envoyer Bernard à sa place pour rester en Bretagne avec Laval et soupçonne Bernard d'être intéressé par l'arrangement que Theo avait proposé à Gauguin, et d'envisager de pouvoir profiter des mêmes conditions financières. Il conseille donc à Theo de ne pas lui faire la même offre : « Avec lui pas de contrat quelconque, il est trop variable », tout en admettant que cohabiter pourrait offrir l'avantage de réduire les dépenses, et qu'il serait bien, si possible, de lui acheter une œuvre de temps en temps[27]. Il finit par dissuader son jeune ami de venir, en lui faisant observer que la vie serait chère en Arles et que bien sûr les prostituées n'offriraient pas de poser gratuitement s'il voulait faire des études dans les bordels[28].

Bernard, contrarié à l'idée d'être mis à l'écart, écrit à Van Gogh pour le convaincre de son adhésion totale à son projet[29]. Mais Van Gogh ne souhaite pas particulièrement voir tous ces jeunes le rejoindre tant que la venue de Gauguin reste incertaine, et sans ce chef tout désigné, il hésite : « Lorsqu'il s'agira de la vie en commun de plusieurs peintres, je stipule […] qu'il faudrait un abbé pour y mettre l'ordre et que naturellement cela serait Gauguin. Raison pourquoi je

49
Petit garçon assis
1886, huile sur toile, 40 × 32,7 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

désirerais que Gauguin fût ici encore avant eux. » Il était prêt à accepter Bernard (après son conseil de révision), et Laval, s'ils insistaient, en février prochain[30]. La question du fonctionnement de l'atelier est alors abordée par Bernard, qui, par son tempérament très théorique, est attiré par les règles et les règlements, alors que Vincent les a en horreur : plein de mépris, il lui fait clairement comprendre qu'il n'avait jamais envisagé une « Franc-maçonnerie de peintres[31] ».

À son retour à Paris, mi-novembre, Bernard était conscient de ne pas être encore le bienvenu en Arles pour le moment. Il est évident que Gauguin, lui, aurait préféré venir à Arles avec les deux jeunes gens. Pourtant, poussé par le manque d'argent, il finit par accepter la proposition des frères Van Gogh. Ayant extirpé 100 francs à Theo pour les frais du voyage, il part de Pont-Aven le 21 octobre et arrive à Arles deux jours plus tard. Gauguin apporte avec lui « une

magnifique toile [*de Bernard*], des Bretonnes dans un pré vert, blanc noir vert et une note rouge et les tons mats de la chair[32] » **[ill. 50]**. De plus en plus convaincu du talent de Bernard, Van Gogh rêve de voir aboutir son projet et ainsi d'aider le jeune artiste. Il conseille à son frère d'acheter, s'il le peut, une étude de lui, car celle que détient Gauguin est « magistrale[33] ». Gauguin, quant à lui, suggère à Bernard : « Si vous n'allez plus au service vous pouvez venir ici hardiement, j'ai maintenant organisé la vie de façon à vivre bon marché pour trois[34].»

Avant son départ de Pont-Aven, Gauguin avait confié à Bernard le soin de rapporter plusieurs de ses tableaux pour les remettre à Theo. Parmi ceux-ci se trouvait *La Vision du sermon* [fig. 35] que Gauguin considérait comme « le plus important[35] ». Héloïse et Madeleine avaient, elles aussi, été mises à contribution à leur retour de Bretagne et devaient déposer plusieurs tableaux et dessins de Gauguin chez Theo. Ce dernier fut bien obligé de répondre par la négative à la question du peintre : « [*Bernard*] a dû vous remettre 2 dessins qui sont pour *vous* pour les 50f que vous m'aviez envoyés en Bretagne[36].» Gauguin jugea opportun de révéler à Bernard que sa mère les avait conservés. Gauguin, qui ne voulait « pas passer pour un avare » en cette affaire, décida d'offrir une céramique à Madeleine en compensation [fig. 34][37]. Nonobstant, cette attention n'était pas un simple gage de bonne volonté, car Gauguin, qui avait été très impressionné par Madeleine à Pont-Aven, ne désirait rien moins que l'enlever. Il lui avait écrit à Asnières une lettre pleine de duplicité l'encourageant à se détacher de son milieu et à devenir une femme libre[38]. Cette missive fut interceptée par Bernard père qui interdit désormais tout contact entre Gauguin et ses enfants.

Fig. 34. Paul Gauguin, *Vase en forme de plante exotique décoré d'une oie en relief*, c. 1887-88, grès brun, 21,7 × 17 cm. Collection privée.

Fig. 35. Paul Gauguin, *La Vision du sermon*, 1888, huile sur toile, 73 × 92 cm. Édimbourg, The National Gallery of Scotland.

À Arles, la cohabitation va vite devenir difficile entre les deux artistes : « Vincent et moi nous sommes bien peu d'accord en général, surtout en peinture[39] », écrit-il à Bernard. Ce sentiment de malaise n'est toutefois pas ressenti par Van Gogh qui continue de se féliciter de la formidable personnalité de son hôte et de ses talents en cuisine et en peinture. Au milieu du mois de décembre, Gauguin pense qu'il doit informer Theo que Vincent et lui-même ne peuvent « absolument [*pas*] vivre côte à côte sans trouble par suite d'incompatibilité d'humeur » et qu'il désire rentrer à Paris. Pourtant, il change d'avis quelques jours plus tard[40].

C'est à la fin décembre 1888 que se produit la violente dispute entre les deux peintres. Après la crise, suivie de l'automutilation de Vincent, Gauguin prie instamment Theo de venir à Arles, et repart probablement à Paris avec lui par le train de nuit du 25 décembre, une fois Vincent interné. Bernard, très choqué, veut partager sa peine avec son ami Albert Aurier, auquel il avait transmis son enthousiasme pour Van Gogh en lui montrant ses lettres et dessins lors de leur rencontre en juin 1888 : « *Mon meilleur ami, mon cher ami Vincent est fou. Depuis que j'ai appris cela, je le suis presque moi-même.*» Il lui relate les faits tels que Gauguin les lui avait racontés, en terminant ainsi : « *Voici mon cher Aurier cette chose navrante de laquelle je voudrais pleurer, mais ne puis plus.* […] *Mon cher ami est perdu, et ce ne serait qu'une question de temps pour sa prochaine mort. J'espère pourtant qu'il en sera autrement préférant encore cette fois la douleur à la mort et l'enfer au néant*[41]. »

50
Bretonnes dans la prairie, ou ***Le Pardon***
1888, huile sur toile, 74 × 92 cm.
Collection privée.

Les tensions s'accumulent

Cette succession d'événements permet de mieux appréhender la personnalité de Bernard et de percevoir la dynamique des forces en présence dans ses relations avec ses confrères. Émile avait vingt ans, il aurait pu être le fils de Gauguin ou de Van Gogh. Ses relations avec Van Gogh avaient toujours été franches et confiantes, ce qui lui permettait de garder un degré d'indépendance considérable, alors qu'avec Gauguin, ses rapports étaient tendus depuis le début. Dès l'automne 1887, la collaboration avec Van Gogh – dont le point culminant fut l'exposition de l'avenue de Clichy (voir chapitre IV), enrichie de leur passion commune pour les estampes japonaises – était devenue plus étroite puisqu'ils travaillaient côte à côte sur le motif. Cela n'empêchait pas Van Gogh de sermonner Bernard. Van Gogh n'était pas particulièrement facile à vivre – il parvenait même à exaspérer le bon et tolérant Theo –, mais on ne peut déceler que fort peu de signes de tension entre Bernard et lui. De toute évidence, Van Gogh appréciait la vive intelligence d'Émile et s'il lui faisait des reproches, c'était toujours sur un ton paternel et bienveillant. Leur éloignement, en novembre 1889, découlera non pas d'une inimitié soudaine mais d'une divergence fondamentale d'idée concernant la nouvelle peinture d'Émile, notamment ses « sujets bibliques[42] ». Bernard fait toujours l'éloge de Van Gogh dans les lettres de Saint-Briac qu'il adresse à ses parents et leur cite en détail ce que Vincent lui écrit d'Arles. Mais les louanges sont toujours nuancées en raison du caractère impétueux de son ami : il trouve Van Gogh « *très sincère* », mais – ajoute de façon un peu présomptueuse : « *Seulement (il y a toujours un seulement)* »[43]. Tout en étant le premier à reconnaître la grandeur de Vincent, il émettait ces réserves qui facilitaient sans doute leur relation car il se sentait son égal, ou au moins en position de pouvoir juger son caractère et ses travaux : « *C'est un garçon d'un tempérament artistique très large, mais trop indépendant, d'un côté scientifique approfondi. Malgré cela je ne désespère pas de le voir revenir avec de fort bonnes choses, il a la compréhension facile et en somme a le côté artiste très développé (cela est si rare !)*[44]. »

À la différence de Bernard, Van Gogh montrait une souplesse par rapport à la théorie, et il n'avait pas le désir d'être en compétition avec ses camarades artistes – en tout cas pas de manière ouverte. Le jeune Émile, qui avait besoin d'être rassuré, pouvait trouver chez Vincent la confirmation de ses capacités alors que dans ses rapports avec Gauguin, il subissait quelques blessures d'amour-propre. Peu après leurs retrouvailles mi-août, ils étaient dithyrambiques l'un vis-à-vis de l'autre. Gauguin était fasciné par « le petit Bernard » qui « a rapporté […] des choses intéressantes. En voilà un qui ne redoute rien[45] ». Cependant il détecta immédiatement les failles de son caractère, et espérait que Van Gogh pourrait l'aider à s'en corriger : « J'étudie le petit Bernard que je connais moins que vous ; je crois que vous lui ferez du bien et il en a besoin. » À quoi il ajoute une explication à l'attitude de Bernard qui diffère de son ton habituel par sa bienveillance. Peut-être se retrouvait-il dans le jeune homme : « Il a naturellement souffert et il débute dans la vie rempli de fiel entraîné à voir le mauvais côté de l'homme. J'espère qu'avec son intelligence et son amour de l'art, il s'apercevra un jour que la bonté est une force contre les autres et une consolation pour nos malheurs propres. » Gauguin laisse également entendre que Bernard ressentait une affection et une admiration sincères pour Van Gogh : « Il vous aime et vous estime », et en voit immédiatement l'avantage : « Vous pouvez donc avoir une bonne influence sur lui. Nous avons besoin d'être très unis de cœur et d'intelligence si nous voulons que l'avenir nous mette à notre vraie place »[46]. Van Gogh connaissait le caractère manipulateur de Gauguin dont l'ambition dévorante était perceptible dans cette lettre. « Instinctivement je sens que Gauguin est un calculateur », écrivit-il à Theo, réalisant que Gauguin voulait « reconquerir une position par des moyens qui seront certes honnêtes, mais qui seront tres politiques »[47]. Et en effet, Gauguin semblait quasiment sur la défensive en ce qui concernait son avenir, sa « vraie place » dans la société artistique, aussi bien que dans l'histoire de l'art ; peut-être avait-il peur des capacités de Bernard, de son courage en matière artistique et de ses expérimentations brillantes, plus qu'il ne voulait l'admettre.

Van Gogh voyait clairement que Bernard n'avait pas – ou pas encore – la stature artistique de Gauguin. Et il était parfaitement conscient de l'instabilité psychologique de son jeune ami. À sa grande surprise, Bernard apparaissait maintenant intimidé par Gauguin, le même Gauguin qu'il avait osé défier en décembre[48].

Diverses tensions s'étaient donc progressivement accumulées pendant cette période. Van Gogh s'efforçait de construire son association idéaliste – qui n'intéressait Gauguin qu'indirectement (pour recevoir une rémunération régulière de Theo), et la réalité quotidienne du travail en commun à Arles tournait au désastre. Bernard, qui avait été intimidé en tant que jeune homme et en tant qu'artiste par Gauguin à Pont-Aven, n'en désirait pas moins ardemment faire partie de la société d'Arles, et voici que malheureusement son ami Van Gogh ne pouvait pas, pour le moment, exaucer ses vœux.

Vers une peinture religieuse moderne !

Pendant toute l'année 1888, l'esprit de Bernard est occupé à la fois par « *la plume et le pinceau* ». Il projette de perfectionner ses poèmes dans l'intention de se faire publier, de terminer sa grande machine, d'exécuter des séries de dessins et de travailler l'art décoratif[49]. Ses œuvres – picturales et littéraires – manifestent son intérêt grandissant pour la religion et l'art primitif (et dans ce domaine, l'art préacadémique du Moyen Âge). Toujours enclin à naviguer entre sublime et sordide, Bernard envisage également de réaliser une série de tableaux sur les bordels, sujet qu'il avait déjà exploré en 1885 (voir chapitre I).

Le côté vénal de la vie : poésie et croquis

Contre toute attente, les échanges entre Van Gogh et Bernard ne se limitent pas à la peinture : les lettres de Bernard sollicitent les conseils et critiques de Van Gogh sur sa poésie alors que la langue maternelle de ce dernier est le néerlandais. Cela ne semble pas l'embarrasser. Pendant la deuxième partie d'avril, il lui envoie ses sonnets, l'estimant suffisamment compétent pour juger son travail. Vincent, prenant sa tâche avec beaucoup de sérieux, établit une distinction précise entre « forme & sonorité », d'un côté et « idée & sentiment » de l'autre, et suggéra d'ajouter des vers pour renforcer l'effet de ce que Bernard voulait « donner à sentir » ; puis il conclut : « C'est pas si bien que ta peinture encore[50]. » Les titres : *Mépris*, *Coin de chapelle*, ou *Dessin d'Albrecht Dürer*, suggèrent que la poésie de Bernard balançait entre Baudelaire et le primitivisme. La sincérité des conseils de Vincent est confirmée par une lettre qu'il écrivit à Theo : « Il y en a qui sont réussis il arrivera a faire un bon sonnet ce que je lui envie presque[51]. » Ses commentaires adoptent quelquefois un ton protecteur et paternel : « Écoute le sonnet des femmes du boulevard a du bon, mais n'y est pas. […] *Dans le clan des vieux et des jeunes maraude / Ceux qu'elle emmenera coucher le soir, très tard.* Quelque chôse comme ça – c'est pas caractéristique car », et Van Gogh savait de quoi il parlait, « les femmes de notre boulevard – du petit – d'habitude couchent seules la nuit ». Puis il ajoutera pour l'encourager : « Avec deux ou 3 lignes de refaites cela y sera »[52]. Un poème, envoyé au dos d'un des dessins de bordel (voir chapitre I), est aussi l'objet d'une critique sévère. Van Gogh détestait l'attitude moralisatrice de Bernard qui rendait la société responsable de la condition de prostituées, « étudier analyser la société cela dit toujours plus que moraliser[53] ». Van Gogh était donc un vrai disciple du naturalisme. Enfin, début octobre, Bernard

51
Prostituée dans une rue à Paris
1888, plume, encre et aquarelle sur papier, 31 × 19,9 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

reçoit des compliments pour le poème qui accompagnait un « recueil de pochades intitulées *Au Bordel* » :

L'horreur c'est le plus sain, et je préfère au rouge
Rayon d'un crépuscule un bec de gaz de bouge
Avec, sur des bancs verts des filles les seins nus
Baisant les lèvres de stupides inconnus.
Le laid c'est l'infernal qui sait remuer l'âme,
Et nous avons vraiment fini d'aimer la femme
A l'œil languide ainsi qu'un nu de Fragonard –.

Qu'on préfère la chair à l'étal au grand art
(Qui consiste l'on sait en de grandes machines
Où se meuvent des reines, vierges, assassines
Jeanne Darc ou Catherine de Médicis,)
Je n'en discute pas les charmes indécis,
C'est le droit de chacun –. Mais plus au gouffre on plonge
Plus dans notre cerveau le conceps s'allonge ;
Car sous les profondeurs éternelles des mers
Dans les abîmes les plus noirs, les plus amers
La perle dort parmi les monstres et les herbes ;
La violette sous le tas pourri des gerbes
Répand un doux parfum qui grise fortement. -
Donc c'est que le hideux c'est l'unique élément. -
Le creuset d'où s'échappe un monde d'un abîme
Dont la forme est le laid et le fond le Sublime.

*

C'est pourquoi dans l'affreux j'aime à me récréer
Et quand mon esprit las se refuse à créer
Je vais aux lieux bannis où s'étale l'ivresse
Pour mon cerveau chercher la divine caresse
Que donne l'incompris à notre cœur béant
Révélation morne et grande du Néant.

« La poésie […] se tient mieux sur ses jambes », ajoute-t-il avec esprit, « que certaines des figures » dans les dessins. Les compliments de Vincent étaient sincères, car il mentionne dans une lettre à Theo « une crâne poésie », sans s'étendre sur les dessins que selon toute vraisemblance il n'appréciait pas autant. Deux dessins du recueil lui plaisent plus que les autres qui « grimacent trop » : « La femme qui se lave et celle qui dit : "Y en a pas deux comme moi pour travailler un homme." » Bernard avait inscrit « *à l'ami Vincent ces croquis stupides* » en guise de dédicace sur la page titre de l'album, ce qui semblerait indiquer qu'il n'était pas non plus très sûr de leur qualité[54]. Ils avaient probablement été exécutés sans modèle, à la manière rapide d'une caricature. Légendés à la façon de Daumier, ils avaient peut-être été conçus comme des projets de lithographies, ce qui aurait eu l'avantage, pour Bernard, d'associer ses deux objectifs : publier ses poèmes et ses lithographies, et traiter du sujet des bordels.

Dès avril, il avait envoyé à Van Gogh un croquis de prostituée sous un bec de gaz, dans un décor industriel cauchemardesque **[ill. 51]**. La prostituée fait corps avec le

52
Scène de bordel
1888, aquarelle sur papier, 30,8 × 20 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

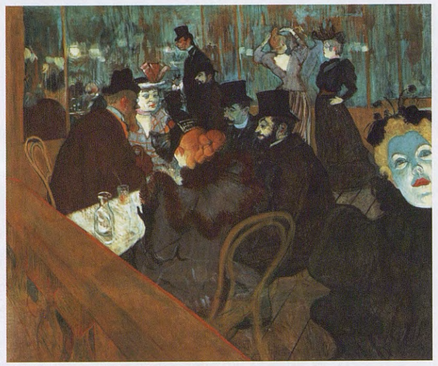
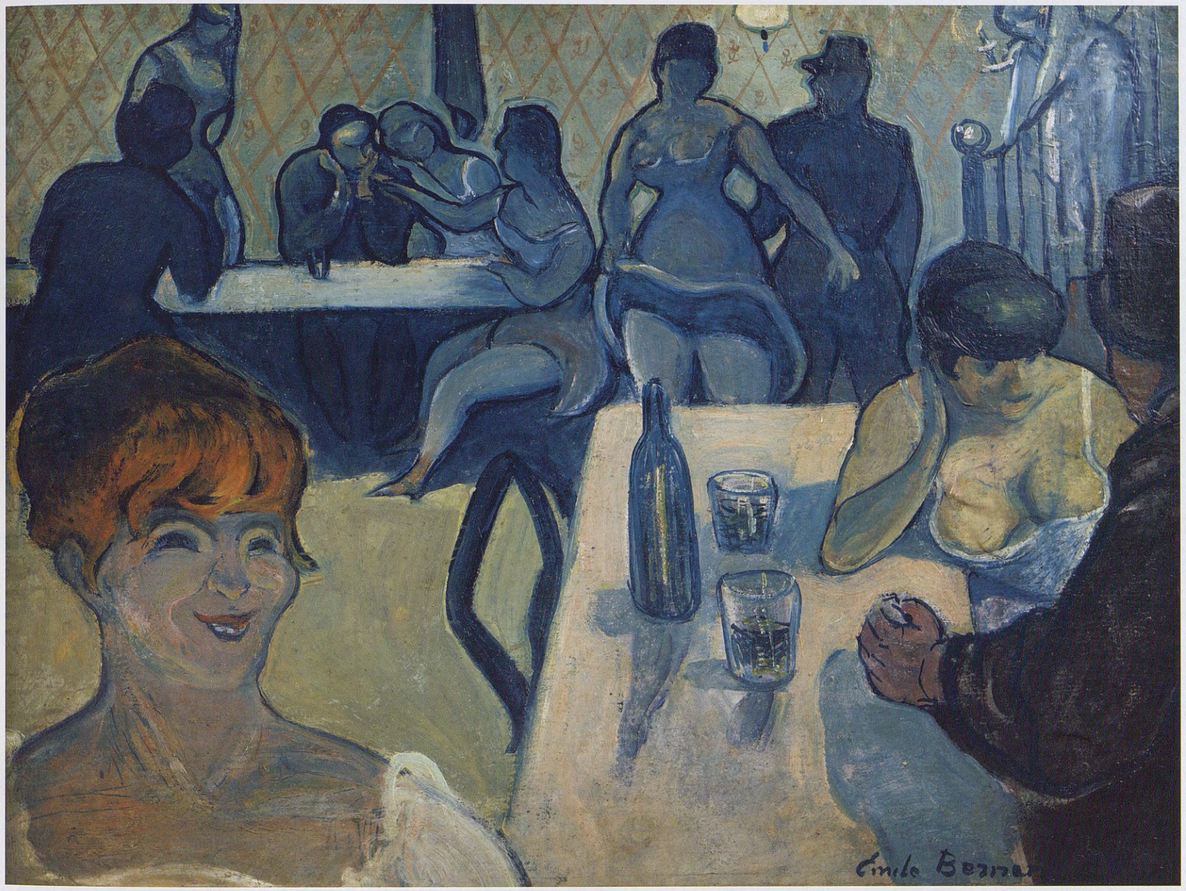


Fig. 36. Henri de Toulouse-Lautrec, *Au Moulin-Rouge*, 1892, huile sur toile, 123 × 141 cm.
Chicago, The Art Institute of Chicago.



53
Intérieur de bordel
1888, huile sur carton, 57 × 74 cm.
Collection privée.

réverbère, devenu depuis peu l'emblème de la vie nocturne et de la prostitution[55] : « Le vol de la prostituée, qui vole d'homme en homme, se confond avec le vol de la flamme qui, au moment où on les allume, court de réverbère en réverbère[56]. » La simplification extrême du dessin et la laideur outrancière de la femme s'unissent pour induire un sentiment de gêne abominable, de répulsion pour le sujet. L'inscription « *Paris* » confirme la nature générique du dessin qui, de toute évidence, a été fait sans modèle. Bernard réussit ici, en utilisant des techniques et des idées antérieures, à se libérer de la convention réaliste, et à trouver sa propre voie vers une représentation picturale synthétique[57].

54
Chemin breton avec figures
Mi-juillet 1888, plume, encre et aquarelle sur papier, 30,7 × 20,2 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Cet aspect minable de la vie exerçait, tout en suscitant son dégoût, une véritable fascination sur Bernard. En juin, il informe Van Gogh avant de lui envoyer ses croquis, qu'il a fait une étude de bordel[58]. Cette étude peut être identifiée avec un tableau remarquable, *Intérieur de bordel*, réalisé dans un style particulièrement audacieux **[ill. 53]** : au premier plan à gauche, la prostituée racole le client, voire le spectateur du tableau. Un couple conversant assis à table est placé perpendiculairement au plan du tableau. Dans le fond, une frise de pensionnaires et leurs clients montre les différentes phases du jeu de la pseudo-séduction, alors qu'à droite, une dame descendant l'escalier une bougie à la main – mais la tête coupée par le cadre – donne à la scène un aspect dénaturé. Une grande simplification des formes et une palette restreinte – contrastant turquoise avec orange et violets – confère à ce tableau un style tout aussi intéressant que son sujet[59]. Quatre ans plus tard, dans une composition d'un sujet semblable mais beaucoup plus ambitieuse, son ami Toulouse-Lautrec utilisera les mêmes effets suggestifs, voire aliénants, dans *Au Moulin-Rouge* [fig. 36]. Les deux œuvres partagent une table qui se projette radicalement en profondeur, des figures traitées en silhouette décorative, et, surtout, la femme rousse au premier plan, qui semble surgir dans la peinture. Dans sa réponse à Bernard, Van Gogh se montre curieux et inquiet. Craignant que le jeune Émile ne se laisse trop entraîner par le sujet, il plaide pour la modération ! « Faire de la peinture et baiser beaucoup est pas compatible. Le cerveau s'en affaiblit[60]. » Quelques jours plus tard, fin juin, sa curiosité à l'égard des récents travaux de Bernard est satisfaite lorsqu'il reçoit une aquarelle humoristique d'un bordel portant l'inscription : « *A mon ami Vincent ce croquis bête*[61] » **[ill. 52]**. Van Gogh trouve ce dessin « très, très intéressant », et l'informe : « J'ai envoyé ton dessin du bordel à mon frère et j'ai sollicité de te faire un achat. […] Si tu voulais je destinerais à un échange avec toi la tête de zouave que j'ai peinte. » Aussi bien par le sujet que par le style, cette aquarelle est proche de la peinture que Bernard avait dû exécuter un peu plus tôt. Les trois personnages aux contours appuyés sont dessinés au-dessous d'un décor de papier peint chargé. La prostituée, habillée d'un spectaculaire costume à corolle ailée, sirote un verre de vin, probablement offert par son élégant client, alors qu'entre eux, la tenancière se tient debout les yeux baissés dans une attitude de feinte modestie. Bernard a parfaitement traduit, probablement de mémoire, cette situation socio-psychologique avec une économie de moyens admirable. Remarquable est le contraste entre le

55
Lubricité
Mi-juillet 1888, plume et encre
de Chine sur papier, 30,9 × 20,3 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

sujet évoqué dans le poème écrit au dos de cette aquarelle – celui de la malheureuse prostituée, victime de la société – et la représentation de la femme elle-même : de toute évidence, c'est bien elle qui règne sur la scène, le poème ne ferait donc que refléter les doutes de Bernard à l'idée de représenter un milieu aussi dépravé. Van Gogh suggéra très justement à Theo d'accrocher ce dessin à côté de l'*Étude de Saltimbanques*, qui se trouvait déjà dans leur collection **[ill. 35]**. Leur parenté stylistique est évidente. Mais plus que cela, ces deux œuvres forment, mises côte à côte, une véritable paire dont le sujet pourrait être les femmes entreprenantes. Ces échanges entre les deux peintres témoignent de leur admiration mutuelle. À partir de mi-juillet, c'est au tour de Van Gogh d'envoyer à Bernard des dessins de ses peintures récentes pour le tenir au courant de la progression de son travail, et encourager ainsi son jeune ami à poursuivre ses envois[62]. Il lui fait parvenir six esquisses, et en promet six autres, parmi lesquelles l'aquarelle du *Zouave*, avec la dédicace : « à mon cher copain Émile Bernard » [fig. 37]. Bernard était très impressionné par les dessins de Vincent qu'il trouvait « *vraiment remarquables. Il y a une tête de zouave qui m'a étonné*[63] », commente-t-il. Bientôt, Van Gogh lui en expédie encore neuf, toujours faits d'après ses tableaux[64]. En échange de bons procédés, répondant à Vincent qui lui demande s'il consent à lui faire des croquis de ses études bretonnes, Bernard lui envoie un lot de dix aquarelles, parmi lesquelles des scènes bretonnes[65] et des nus lascifs, toutes œuvres originales. Van Gogh apprécie particulièrement les dames dans un chemin de campagne, la dame sous le pommier et celle avec une ombrelle, et les quatre aquarelles de nus. Les études bretonnes sont des compositions décoratives.

Fig. 37. Vincent van Gogh, *Le Zouave*,
1888, aquarelle sur papier, 31,5 × 23,6 cm.
New York, The Metropolitan Museum of Art.

Elles plaisent beaucoup à Van Gogh : « C'est charmant », écrit-il, verdict qui ne fait pas vraiment justice à leur caractère décoratif novateur[66]. Le *Chemin breton avec figures* **[ill. 54]** porte l'inscription « *esquisse* » avec l'annotation « *Pont-Aven.* », Bernard était pourtant encore à Saint-Briac lorsqu'il exécuta ces aquarelles. Sa connaissance des costumes de Pont-Aven était donc fondée sur des dessins antérieurs et sur des souvenirs de son précédent séjour, ce qui explique le style extrêmement synthétique de ces œuvres. Elles constituaient clairement une expérimentation stylistique. En dépit de la demande expresse de Bernard de n'en rien faire, Vincent les envoie à Theo, en émettant quelques réserves à propos des nus qu'il trouve trop influencés par Odilon Redon. Cet artiste était très admiré de Bernard, mais Van Gogh était insensible à son art[67]. Le dessin intitulé *Lubricité* **[ill. 55]** le fait particulièrement réagir parce qu'il n'est pas de son goût, sans doute parce que ce sujet est plus conceptuel que réaliste : « J'aime l'arbre cependant il a beaucoup d'allure[68] », commente-t-il, en faisant totalement l'impasse sur le dessin spectaculaire du nu la tête en bas. À cette période, les expérimentations de Bernard outrepassent ce que le goût et peut-être même l'entendement de Van Gogh peuvent accepter.

La lecture de la Bible

Au même moment, et en opposition totale avec sa fascination pour le côté vénal de la vie, Bernard commence à explorer son attraction pour la religion. Dans la même lettre contenant son recueil des scènes de bordel, il confesse à Van Gogh qu'il relit la Bible. Vincent l'approuve, tout en manifestant la crainte que ce soit un signe de « névrose artistique ». Van Gogh ne savait que trop, par son expérience personnelle, que « l'étude du Christ la donne inévitablement ». Il se livre donc à une explication sur la religion et l'art religieux, dépoussiérant la métaphore ancienne que le Christ est le plus grand artiste puisque son matériel est le réel[69]. Bernard, précédemment, lui avait fait part de son admiration pour les « primitifs » – admiration que Vincent ne partageait pas du tout –, même s'il en comprenait véritablement la portée : « Actuellement… tu es en train de scruter les procédés italiens et allemands primitifs, la signification symbolique que peut contenir le dessin abstrait et mystique des italiens. » Il suggère simplement à Bernard de reprendre contact avec le réel en retournant au style solide du *Portrait de ma grand-mère*. Ces essais de retour au primitivisme, dans la vision positiviste de Van Gogh, étaient évidemment condamnés, car la société avait changé irrémédiablement depuis le Moyen Âge. Selon Van Gogh, les temps modernes avaient besoin d'un art qui se concentrât sur les particularités les plus minimes du monde réel. Il encourageait donc Bernard à regarder l'exemple du réalisme sain de l'art hollandais du xviie siècle qui reflétait la vision vigoureuse et pragmatique de l'âge d'or. En confrontant les différents propos de Van Gogh, on comprend que Bernard était en train de mener une réflexion sérieuse sur les propriétés inhérentes des lignes et leur utilisation dans l'art primitif. Il pensait en quelque sorte que la religiosité suggérée par l'art des « primitifs » était une propriété intrinsèque de son style linéaire, en plus des sujets représentés. C'est dans ce contexte qu'il commença à étudier les « propriétés des lignes à mouvement opposé » et « les contrastes simultanés des lignes des formes »[70]. D'après l'analyse que Van Gogh fait du discours contenu dans la lettre de Bernard, on réalise que le jeune artiste développait déjà les principes de l'art symboliste en peinture.

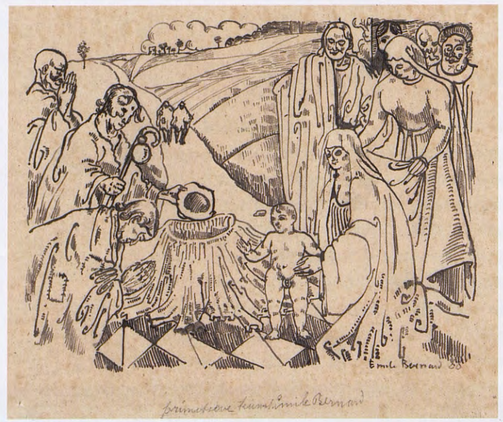
56
Un verre à la campagne
1888, aquarelle sur papier, 23,3 × 16 cm.
Brest, musée des Beaux-Arts.

Ce goût soudain pour le primitivisme doit être relié à la rencontre qu'il fit avec le poète et critique Albert Aurier. Ce dernier, qui réside à Saint-Énogat avec sa mère et sa sœur, non loin de Saint-Briac, aurait été attiré par la décoration faite par Bernard sur la porte vitrée de l'auberge de Madame Lemasson[71]. Il venait tout juste de passer de la critique littéraire à la critique d'art avec son article intitulé « Le Salon de 1888[72] ». Bernard rapporte qu'ils partaient ensemble pour de grandes marches dans la campagne, pendant lesquelles ils discutaient de poésie, mais il semble bien qu'ils aient également abordé la théorie de l'art[73].

Les écrits d'Aurier sur le symbolisme, après son célèbre essai de 1891 sur Gauguin, ont donc peut-être germé pendant ses conversations avec Bernard. Ils plaident en effet pour un art exprimé par une synthèse des choses perçues sous la forme d'une abstraction et présentant une vision « idéiste » de la réalité. Le moyen préconisé pour y parvenir consiste à utiliser des signes plutôt qu'à imiter le réel, les traits pouvant être ces signes abstraits qui suggèrent des sentiments. Selon ses propres inclinations, l'artiste symboliste peut donc librement atténuer, déformer ou exagérer les moyens picturaux (formes, lignes, couleurs), mais en respectant toujours *l'Idée* qu'il veut exprimer par une « haute synthèse[74] ». Bien sûr, les qualités d'expression des lignes et des couleurs avaient été discutées de longue date dans la théorie de l'art en France, en particulier par Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin*[75]. Cependant, l'échange de lettres entre Van Gogh et Bernard vient amplement compléter les discussions entre Bernard et Aurier sur ces notions qui furent ensuite parfaitement développées par ce dernier dans ses articles sur le symbolisme pictural. Ce qui est particulièrement nouveau dans le contexte de cette correspondance, c'est la terminologie psychologique appliquée à ces notions (voir chapitre IV). Aurier était au fait de la psychologie des formes de Charles Henry qui fascinait Seurat et Signac. Mais il trouvait ces théories superficielles – et, implicitement, les peintres qui s'en réclamaient – parce qu'elles avaient des buts scientifiques, positivistes, et ne touchaient pas aux niveaux idéalistes[76]. Cependant, ces concepts étaient aussi en relation avec la notion de « primitif », de « décoratif », et avec la sincérité de l'expression, notions qui deviendraient essentielles dans la théorie d'Aurier[77]. D'après les lettres de Van Gogh, il semble clair que, pour Bernard, ses travaux sur les qualités intrinsèques des lignes étaient en rapport avec sa quête du primitif qu'il espérait trouver dans « l'art italien et allemand du Moyen Âge[78] ». Bien qu'il soit difficile de définir la part de chacun dans ce débat pendant leurs longues promenades de juillet 1888 à Saint-Briac, on peut affirmer avec certitude que Bernard avait déjà commencé à peindre selon ces idées – avant qu'elles ne fussent théorisées – les décorations qui avaient attiré Aurier dans l'auberge Lemasson et dans son atelier. Comme toujours, la pratique avait précédé la théorie.

57
Fragment d'une décoration murale (1888) provenant de l'atelier de Bernard à Saint-Briac, photographie.
Collection privée.

L'idée lui en était venue soudainement, début juillet. Il écrit à ses parents, le 4, qu'il a « *du travail jusqu'au dessus des oreilles* », ayant entrepris de décorer son atelier de Saint-Briac. Sur une surface murale d'environ quatre mètres de large par deux de haut, il peignit dans un premier temps une *Adoration des bergers* puis une *Scène de Circoncision*, en utilisant de la « *peinture à bâtiment* » de quatre couleurs : blanc, bleu, rouge et jaune. Cette économie de moyens allait de pair sans aucun doute avec ses nouvelles idées primitivistes, et présentait un véritable défi : « *Je parviens à des choses amusantes comme tons*[79].» Cette nouvelle entreprise lui donna un nouvel élan. Dans l'*Aventure de ma vie*[80], l'artiste explique comment il avait intégré les deux scènes religieuses et des paysages de la campagne dans une décoration comprenant des éléments d'architecture en trompe-l'œil : des colonnes « *enlacées de vigne* » qui semblaient soutenir le plafond. Les figures – à peu près vingt dans chaque scène – étaient le fruit de son imagination. Il compléta son œuvre « *en simulant des vitraux sur les fenêtres* », technique qu'il utilisa également sur la porte vitrée de l'auberge de Madame Lemasson. Une aquarelle représentant la décoration de cette porte a été conservée[81] **[ill. 56]**, qui montre combien le style plat et linéaire de Bernard se prêtait à l'art du vitrail. La maison, qui abritait l'atelier de Bernard à Saint-Briac, à quelques centaines de mètres de l'auberge de Madame Lemasson, a été démolie. De la décoration, il ne reste qu'une photographie d'un fragment où l'on peut voir deux visages barbus **[ill. 57]**. Conscient que le sort de ces décorations murales était intimement lié au bâtiment, et que d'autre part ses pairs ne se déplaceraient pas pour les voir, il avait l'intention de photographier l'ensemble pour en conserver « *la reproduction en cas de destruction*[82] ». Un dessin représentant une *Adoration des bergers*, signé et daté 1888, semble être en rapport avec ce projet **[ill. 58]**. Il s'agit d'un calque ajusté sur la photographie, que Bernard a plié sur quatre côtés pour faciliter la copie du panneau central qu'il envoya à Van Gogh pour l'informer de la progression de son travail[83]. Le fond est orné d'un paysage à haute ligne d'horizon ; au premier plan sont rassemblés les personnages, vêtus de drapés, formant une frise décorative. L'ensemble de la réalisation procède d'une démarche calculée de style « primitif », religieux, *médiévalisant*. Cette identification est corroborée par un dessin non localisé mais conservé sous forme de négatif sur verre dans les archives Bernard. Le dessin représente la même scène avec des



58
Adoration des bergers
1888, mine de plomb, plume
et encre de Chine sur papier, 22 × 27,5 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

figures simplifiées. Au-dessous, Bernard a écrit : *Peint grandeur nature à St Briac en 1888. Sur le mur de ma chambre, long. 5 met.; haut. 2 met.* La *Circoncision* a été préservée dans une belle esquisse **[ill. 59]**.

À la même période, Van Gogh, lui aussi, exécute un tableau inspiré par la Bible. Mais il fait part à son frère, début juillet, de ses difficultés : « J'en ai gratté une grande d'études peintes, un Jardin des Oliviers – avec une figure de Christ bleue et orangé, un ange jaune – un terrain rouge collines vertes et bleues. Oliviers aux troncs violets et carminés à feuillage vert gris et bleu. Ciel citron[84]. » Début octobre, il tente à nouveau de peindre « un Christ avec l'ange au Gethsemané », que, de même, il doit détruire, car « la forme n'en était pas étudiée préalablement sur le modèle[85] ». Les peintures murales de Saint-Briac donnèrent donc lieu non seulement à des tentatives ultérieures de Bernard mais également à quelques essais de Van Gogh. On peut par ailleurs considérer que la fresque de Bernard constitue un « chaînon manquant » – jusqu'à présent sous-estimé – dans les circonstances de la conversion soudaine de Gauguin au symbolisme religieux, car il est parfaitement logique de supposer que Bernard montra les photographies de cette décoration à Gauguin lorsqu'il se rendit à Pont-Aven.

Ce besoin de se confronter à la décoration de grandes dimensions s'explique par l'exigence de son ambition. Il était arrivé cette fois encore à Saint-Briac avec la ferme intention de réaliser sa grande machine[86], une peinture moderne avec figures présentées dans une interaction pleine de sens, qui lui vaudrait un nom à Paris. Peu de temps après son arrivée, en avril 1888, sa sœur Madeleine lui demande où il en est de son « grand tableau[87] ». Il répond immédiatement qu'il a commencé à y travailler tout en recommandant à sa famille la plus grande discrétion sur cette toile, pour protéger ses objectifs[88].

Pour exécuter une représentation convaincante, il avait besoin d'étudier d'après nature. Son œuvre devait comporter une série de portraits d'habitants de Saint-Briac, dont la famille Lemasson, qui acceptèrent facilement de poser, le seul problème restait le curé qu'il ne savait pas comment aborder. Il assista à une communion avec procession, mais n'en tira pas avantage : « *Malheureusement (toujours) ces choses sont impossibles à saisir sur le vif, fugaces et peu durables qu'elles sont. On tombe dans le canal de l'esquisse du salon si on compose après avoir vu, arrêté que l'on est par un tas de préjugés même d'école*[89]. » Il choisit d'appliquer rigoureusement les méthodes académiques traditionnelles : « *Trois figures sont en place, ressemblantes mais sommaires*

59
Essai de reconstitution à partir de deux dessins : ***Adoration des bergers***, réalisé en 1888 sur le mur de la chambre de l'artiste et ***Circoncision***, d'après une fresque peinte en 1888 à Saint-Briac.

encore. Je voudrais installer l'ensemble avant de me jeter dans l'étude approfondie de chaque personnage[90]. » De nombreux avatars empêchèrent son travail et l'on sent poindre une lassitude dès le mois suivant : « *C'est bien embêtant tout de même une grande toile faite dans les conditions de la mienne, les modèles sont irréguliers, posent mal, ne sont pas vêtus comme il le faudrait et quoiqu'ils témoignent de leur bonne volonté, ne manquent pas de mauvaise*[91]. » Pour finir, le curé s'avéra un obstacle d'importance : « *Pour avoir prêtre et enfants de chœur, c'est très difficile. Je ne suis pas dévot*[92]. » Il travaillait dur mais progressait lentement, et commençait à craindre que le processus méticuleux nécessaire à la réalisation d'un tel tableau ne soit au-dessus de ses capacités. De plus, il ne goûtait guère ce travail académique tant il redoutait de tomber dans les poncifs. Après quelques semaines, force fut de constater que c'était un « *travail de chien* », et le tableau ne fut plus mentionné, on peut donc penser que la toile de grande dimension fut réutilisée[93].

Que Bernard se tourne, fin juin début juillet, vers une décoration religieuse est surprenant. Il abandonne l'idée de réaliser une œuvre négociable sur le marché de l'art, et se lance dans une œuvre impossible à déplacer. Il s'engage donc dans ce projet sans avoir l'espoir d'une reconnaissance du public, ou d'une gratification financière. Voici qu'il se sent parfaitement disposé à décorer son propre logement de scènes clairement religieuses dans un renversement total par rapport au ton laïque déclaré auparavant et à ses craintes vis-à-vis du curé. Cette conversion coïncide avec une période de doute voire de dépression au sujet de sa vocation artistique. Il envoie en effet à Van Gogh un poème plein d'autodérision : « *À quoi bon travailler* ». Avec une ironie bienveillante, Van Gogh fit remarquer à Theo : « [*Bernard*] se dit que le travail ne sert absolument à rien, en travaillant ce qui n'est pas du tout la même chôse que de le dire en ne travaillant pas. » Puis il ajoute, curieux : « Je voudrais bien voir ce qu'il fait »[94].

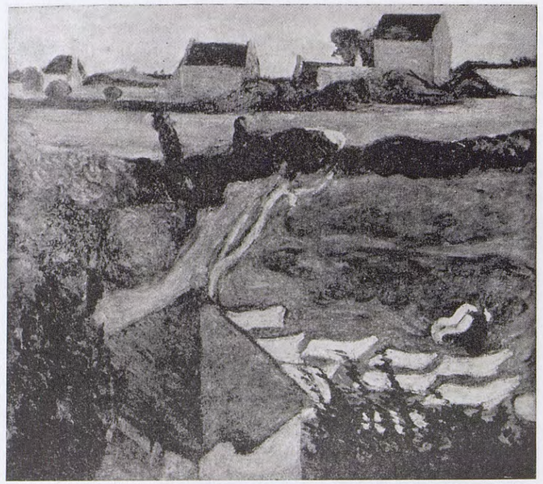
Lorsque Bernard rejoignit Gauguin à Pont-Aven, il est probable qu'ils discutèrent du bien-fondé d'une peinture symboliste, primitive et religieuse. En plus de lui communiquer ses idées personnelles à ce sujet, Bernard lui fit sans doute lire les lettres de Van Gogh[95]. Jusqu'à présent, Gauguin n'avait pas manifesté de conviction religieuse, ni dans son art, ni dans ses lettres. Pourtant, peu après l'arrivée de Bernard, voici qu'il souhaite à Schuffenecker : « Que Dieu vous prenne en sa sainte garde en couronnant dans vos efforts[96]. » Très vraisemblablement fasciné par les échanges entre Van Gogh et Bernard sur la religion, il envisagea bientôt, mais sans s'engager totalement, un art nouveau, suggestif, qui ne serait pas nécessairement religieux : « À défaut de peinture religieuse, quelles belles pensées on peut évoquer avec la forme et la couleur[97]. » Il réalisa qu'il devait tout sacrifier – exécution, couleur – au profit du style[98]. Ces discussions sur le symbolisme, ainsi que les expérimentations de Bernard, dévoilaient une aspiration qu'il avait depuis longtemps, et qu'il ne parvenait pas à exprimer. Déjà en 1885, il rêvait de « lignes nobles, menteuses… », et voyait dans les paysages de Cézanne une « écriture séparée mystique, dessin de même », sans avoir encore réussi à donner forme à ces idées dans son travail[99].

Il commença alors à considérer la possibilité d'un art fondé sur les qualités abstraites des couleurs et des lignes. Entre-temps, Van Gogh semble avoir été convaincu par l'argumentation de Bernard, à laquelle il s'était si fortement opposé seulement quelques semaines plus tôt : ces idées ne lui déplaisaient plus une fois expurgées de leur intention religieuse. Tous deux devaient, quoi qu'il en soit, s'entendre au sujet de leurs idées en peinture avant de s'installer pour travailler ensemble en Arles. Gauguin donnait raison à Van Gogh de vouloir produire « de la peinture avec une coloration suggestive d'idées poétiques [*cependant*] je trouve tout poétique » et il n'était donc pas essentiel, pour lui, d'avoir une idée ou un motif poétique parce que « les formes et les couleurs conduites en harmonies produisent d'elles-mêmes une poésie »[100].

Concernant Bernard, Gauguin reconnaissait qu'il était impressionné. Le jeune peintre, qui n'hésitait pas à concrétiser ses découvertes, montrait une audace en dessin qui le surprenait. Émile rapporte fièrement que Gauguin « *y trouva beaucoup de personnalité, en aima le coloris riche et la simple exécution*[101] », ce qui coïncide parfaitement avec ce que Gauguin écrivait à Schuffenecker au même moment. Il mentionne en effet que Bernard avait rapporté des « choses intéressantes » de Saint-Briac[102]. Le seul tableau mentionné dans une de ses lettres à ses parents comme ayant été exécuté à Saint-Briac en 1888, une grande toile représentant *Saint-Briac en fleurs*, n'a pas été localisé[103]. Par ailleurs, un *Paysage en Bretagne* **[ill. 60]** sera reconnu par l'artiste lui-même comme ayant été fait à Saint-Briac la même année, lorsqu'il figura sous le nom de Gauguin à une exposition en 1937 (voir chapitre XVII). Il offre une vue plongeante sur les prairies environnant le village. Au premier plan, une femme fait blanchir du linge sur le pré derrière le bâtiment carré au toit pointu. Cette peinture est exécutée d'une touche fluide dans les tonalités locales, mais les formes clairement cernées soulignent la construction spatiale plus que l'apparence naturelle des objets. Bernard se livrait donc déjà, à Saint-Briac, à l'expérimentation des formes synthétiques. Comme l'atteste la répétition qu'il fit du même paysage **[ill. 94]** en 1890, alors qu'il était complètement engagé dans le symbolisme pictural, il était toujours satisfait de cette composition.

L'éclosion du symbolisme

Pour pouvoir déterminer la contribution de Bernard à l'éclosion du symbolisme, pendant l'été et l'automne 1888, il est essentiel de pouvoir réunir un ensemble de travaux datés avec certitude. Les œuvres de cette période montrent une grande diversité de styles tous exécutés avec une témérité formidable. On peut facilement imaginer pourquoi Gauguin était impressionné. L'audace provocatrice de Bernard peut être illustrée par une histoire qu'il raconta plus tard au sujet d'un panneau qu'il peignit représentant « *la moisson d'un champ de blé, entouré d'arbres, faite par deux hommes et deux femmes* » pour « *qu'il fut mis dans les cadres de la salle à manger de la pension Gloanec* [à Pont-Aven], *cadres où les artistes en séjour avaient l'habitude de laisser un souvenir de leur passage* ». Sa peinture « *fit scandale* » et dut être décrochée à la demande de certains artistes résidant à l'auberge[104]. Gauguin proposa alors de l'échanger contre un de ses propres tableaux[105]. Le tableau du scandale, *La Moisson* **[ill. 62]** est de format vertical comme *Le Faucheur* d'Anquetin [fig. 17], mais d'un style beaucoup plus avancé dans la synthèse. Il est divisé en sections saturées de couleur dont les contours sont très appuyés. La simplification rythmique des formes et la disposition « excentrée » des figures attestent d'une forme hautement élaborée de synthétisme. Bernard définissait ce tableau comme « *panneau décoratif* ».



60
Paysage en Bretagne
1888, huile sur toile, 55 × 49 cm.
Collection privée.

61
Le Moissonneur
1889, zincographie, 23,7 × 29,5 cm.
Collection privée.

Il se montre ainsi conscient des implications importantes de ce concept de décoration qui sera bientôt développé par Albert Aurier comme marque de la peinture symboliste. Le caractère « décoratif » de l'art, pour Aurier, dégage la peinture de sa fonction représentative et facilite sa conception en tant que graphe mental à partir d'une idée de l'artiste. Le concept de « décoration » allait devenir primordial pour Van Gogh dans ses séries de *Tournesols* ainsi que pour Gauguin et ses suiveurs[106].

Comme son sujet l'indique, *La Moisson* a été peinte pendant l'été 1888 et précéderait en conséquence les œuvres phare du symbolisme pictural : sa colline jaune tel un rideau monochrome aurait donc inspiré à Bernard le fond vert de ses *Bretonnes dans une prairie*, et à Gauguin le rouge « mystique » de la *Vision du sermon*. Un seul élément pourrait infirmer cette hypothèse : la méthode de travail de Bernard qui pouvait lui permettre, grâce à son carnet de dessins, d'évoquer une moisson lorsqu'il le désirait, de mémoire, dans une veine réellement synthétiste. Quoi qu'il en soit, *La Moisson* résume à elle seule le style décoratif et synthétiste de Bernard à Pont-Aven, et vers la fin de l'année, ce style allait s'exprimer dans la célèbre série de zincographies *Les Bretonneries* qu'il fit à Paris, en particulier dans celle qu'il intitula *Le Moissonneur*[107] **[ill. 61]**.

Mais Bernard pouvait simultanément jouer dans un registre stylistique tout à fait différent. Sa profonde

62
La Moisson
1888, huile sur toile, 56 × 45 cm.
Paris, musée d'Orsay.

63
Les Peupliers rouges
1888, huile sur toile, 98 × 70 cm.
Collection privée.

admiration pour Cézanne est sans doute à l'origine d'un style, par principe même, plus proche de la nature. *Les Peupliers rouges* **[ill. 63]** et *Madeleine au Bois d'Amour* **[ill. 64]** ont été peints à Pont-Aven en 1888, où ils provoquèrent une émotion si vive sur Gauguin qu'il les décrivit à Van Gogh dès son arrivée à Arles[108]. Ce dernier réalisera deux croquis **[fig. 38 et 39]** des deux tableaux dans une lettre adressée à Bernard, vers le 26 novembre 1889. Dans les deux tableaux, il applique une technique de coups de brosse directionnels dérivée de Cézanne, mais insérant les touches dans des formes simplifiées aux contours appuyés. Plus remarquable

Fig. 38. Lettre de Van Gogh à Bernard, Saint-Rémy-de-Provence, c. 26 novembre 1889, avec croquis des *Peupliers rouges*. New York, The Morgan Library and Museum.

64
Madeleine au Bois d'Amour
1888, huile sur toile, 138 × 163 cm.
Paris, musée d'Orsay.

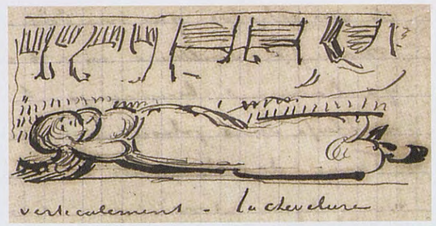


Fig. 39. Lettre de Van Gogh à Bernard, Saint-Rémy-de-Provence, c. 26 novembre 1889, avec croquis de *Madeleine au Bois d'Amour*. New York, The Morgan Library and Museum.

encore est l'utilisation de la couleur dans des harmonies de violets, rouge-orangés et verts, thème coloré récurrent chez Bernard.

À ce groupe stylistique de Pont-Aven peut être rattachée *La Maison dans les arbres* **[ill. 65]**, dont la datation était jusqu'à présent incertaine. Par un témoignage de Bernard, en 1893, nous savons qu'elle a été faite à Pont-Aven[109]. Elle représente le jardin situé derrière l'auberge Gloanec. Ce même jardin apparaît dans l'*Autoportrait* de Charles Laval qu'il dédicaça « à l'ami Vincent », et qu'il envoya à Arles à la fin de l'année. Stylistiquement, le tableau s'appuie

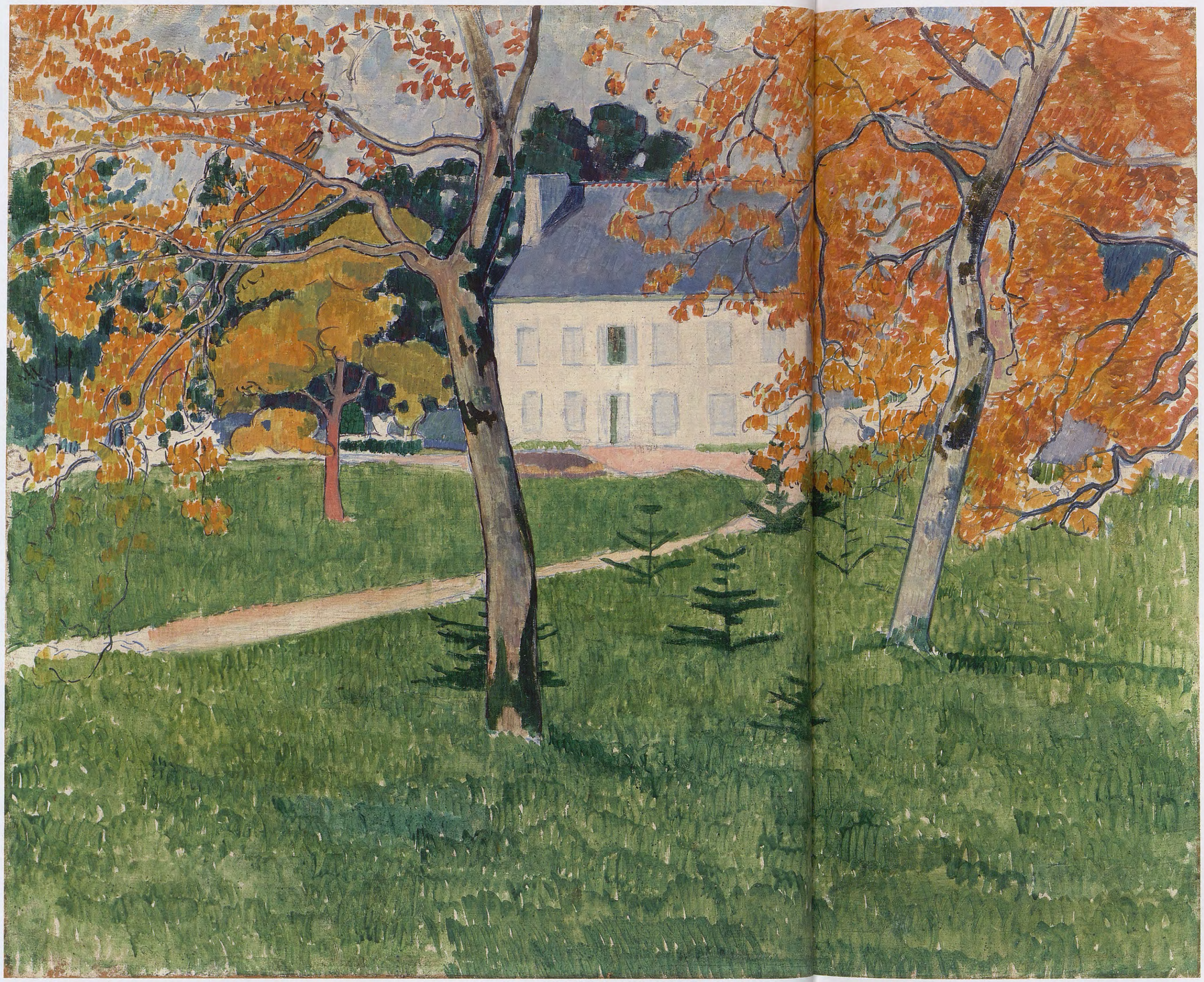


Fig. 40. Charles Laval, *Autoportrait*, 1888, huile sur toile, 50 × 60 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

considérablement sur Bernard, élément qui confirme cette période de travail en commun, fin août 1888 [fig. 40].

Ces tableaux démontrent l'incroyable puissance d'invention de Bernard au moment où il rencontra Gauguin. Il avait en effet réussi à combiner le style cloisonniste en y intégrant des coups de brosse « cézannesques » et en réduisant sa palette essentiellement au vert et au pourpre avec un peu de jaune.

Ce seul aspect de la production de Bernard suffit à le placer en première ligne de la peinture moderne. Gauguin et Van Gogh, deux fois plus âgés que lui, étaient effectivement fondés à attendre beaucoup du « petit Bernard ».

Bien que partageant des caractéristiques stylistiques évidentes avec les peintures qui viennent d'être mentionnées, *Madeleine au Bois d'Amour* semble une exception dans cette série à caractère impressionniste de par son sujet symboliste associant un bosquet et une figure allongée de jeune fille. Dans son œuvre, le seul précédent est la *Promenade au Bois d'Amour* de l'été 1887, tableau plus modeste, au format restreint, où les arbres régulièrement alignés structurent le tableau à l'identique. L'idée de combiner une figure et un bosquet d'arbres tronqués est déjà présente dans un *Portrait de ma sœur Madeleine* **[ill. 66]**, beau portrait synthétique, où la jeune fille, pensive, occupe le premier plan, alors que le fond n'est pas un paysage comme on l'a toujours pensé, mais le tableau des *Peupliers rouges* volontairement prolongé pour suggérer la présence de Madeleine dans la

65
La Maison dans les arbres
1888, huile sur toile, 73,2 × 92,5 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

nature. Le pouvoir méditatif de ce portrait pourrait lui avoir inspiré cette vision poétique de sa sœur dans *Madeleine au Bois d'Amour.*

Cependant, un de ses poèmes, composé en juillet 1888, au moment de son idylle avec Marie Lemasson à Saint-Briac, et qui lui est dédié, préfigure le même tableau :

> *Je dresse une forêt où, sous les pins rigides,*
> *Vous songez, endormie, auprès de grands lacs, où*
> *Se noie en s'admirant le noble soleil d'août,*
> *Sous la ramille en fleurs et les branches turgides*[110].

Il avait ce poème en tête lorsqu'il commença cette œuvre. Son extrême sensibilité artistique le rend capable de transposer sa vision poétique des sentiments amoureux en une œuvre allégorique.

Madeleine, muse moderne

D'autre part, Puvis de Chavannes a fréquemment été mentionné comme source d'inspiration de ce tableau, que l'on rapproche volontiers de sa composition *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* [fig. 41]. Bernard, qui s'intéressait beaucoup à Puvis dans sa jeunesse, aura certainement remarqué ce tableau au Salon de 1884. Comme dans *Madeleine au Bois d'Amour*, le décor en est un bois au bord d'un lac dont les arbres sont coupés par le bord supérieur de la toile. On y retrouve la même atmosphère méditative, générée par des figures statiques contemplant la nature. Dans le tableau de Bernard, une muse moderne a pris la place des figures antiques de Puvis.

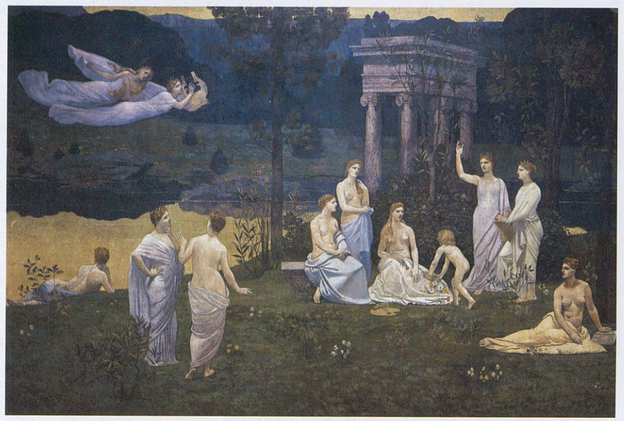
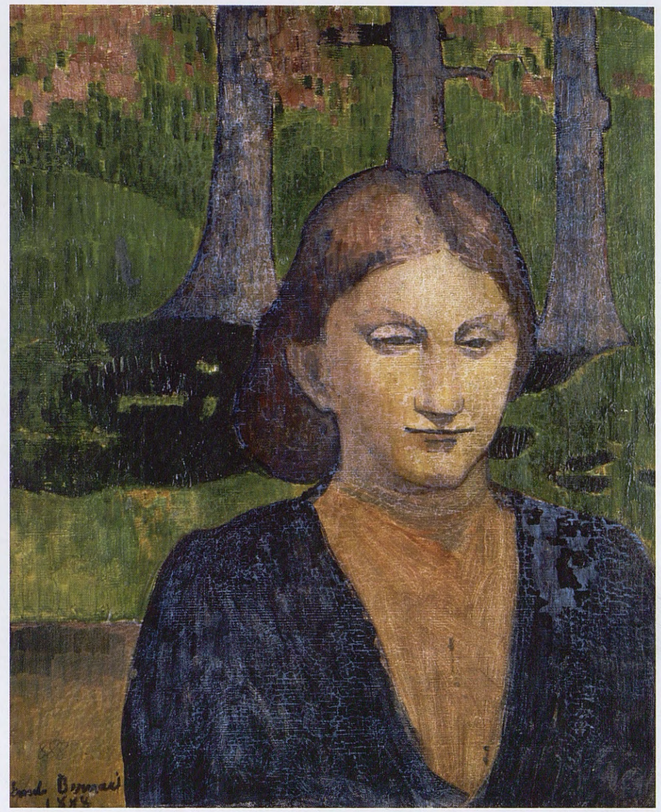


Fig. 41. Pierre Puvis de Chavannes, *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses*, panneau central, c. 1884, huile sur toile, 460 × 1040 cm. Lyon, musée des Beaux-Arts.

Fig. 42. Paul Gauguin, *Portrait de Madeleine Bernard*, 1888, huile sur toile, 72 × 58 cm. Grenoble, musée de Grenoble.

Madeleine au Bois d'Amour montre un certain manque de cohérence[111] : en effet, la matière empâtée du sol au tout premier plan, résolument différente de celle du fond violet traité en transparence, semblerait presque indiquer deux périodes de travail différentes et l'on peut se demander si la jeune fille allongée n'aurait pas été ajoutée après coup. Un élément clé de la méthode de travail de Bernard a été conservé, une photographie de Madeleine datant de 1887-88, où elle est vue reposant sur un divan dans une position inverse de celle du tableau[112]. Les similitudes observées sont particulièrement frappantes. L'on peut donc supposer que Bernard aura utilisé cette photographie comme aide-mémoire au cours de son travail, en prenant cependant beaucoup de liberté avec la ressemblance. En effet, la jeune fille du tableau est rousse, et les traits aigus, linéaires, de son visage ne se retrouvent pas dans les portraits et photographies connus de Madeleine, à l'exception de son portrait par Gauguin au meilleur moment de la cour qu'il lui fit [fig. 42]. Bernard lui a donné un visage plus émacié et un peu plus raffiné, alors que Gauguin insiste sur son caractère félin. Plus tard, Bernard remarquera : « *Bien entendu, Gauguin ni moi, ne fîmes de ma sœur autre chose qu'une caricature, étant données nos idées d'alors sur le* caractère[113]. » Le portrait de Gauguin et cette photographie constituaient des références suffisantes pour oser insérer cette figure dans toute la largeur du tableau. Le procédé synthétique consistant à combiner des éléments disparates explique également les proportions arbitraires, l'attitude un peu maladroite de la jeune fille et la main disproportionnée sur son ventre qui semble presque rapportée. Madeleine n'ayant pas eu besoin



66
Portrait de ma sœur Madeleine
1888, huile sur toile, 61 × 50 cm.
Albi, musée Toulouse-Lautrec.

de poser, il est parfaitement concevable que ce tableau a été peint après son départ de Pont-Aven vers la seconde semaine d'octobre.

Van Gogh, qui avait, par Gauguin, eu droit à une description circonstanciée du tableau, tentera, un an plus tard, d'en restituer le souvenir en le dessinant dans une lettre à Bernard [fig. 39] et s'intéressera spécialement à « la chevelure » qui est assez particulière. Selon son habitude, Van Gogh essaye de réduire le choix insolite du roux[114] aux seules considérations de couleur : « Je la suppose une note colorée du ton nécessité comme complémentaire de la robe blanche ; noire si le vêtement était blanc, orangée si le vêtement était bleu[115]. » Pourtant, cette couleur teinte Madeleine de symbolique – sensualité excessive, voyance voire sorcellerie –, et la transforme en une personnalité hors norme. Il s'agit donc du premier essai de peinture véritablement symboliste par Bernard.

Vers la fin de sa vie, Bernard déclara avoir peint Madeleine « *dans l'attitude allongée d'une gisante* », faisant allusion en cela à leur penchant à tous les deux pour le monde médiéval et idéaliste[116]. Toutefois, le tableau fut exposé en 1912, c'est-à-dire du vivant de Bernard, sous un autre titre, *Le Repos au Bois d'Amour*, qui offre la possibilité d'une lecture moins spécifique[117].

Dans les derniers écrits de Bernard, sa sœur tient toujours le rôle de muse des peintres de Pont-Aven et le nouveau titre participe pleinement à cette présentation de l'histoire de l'école. La reconnaissance tardive du personnage du tableau, comme étant celui de sa sœur vénérée, relève d'une signification particulière pour l'artiste au moment où il se replongeait dans son passé, alors qu'à l'origine, cette peinture était totalement dénuée de connotations personnelles. Le tableau proclame une des idées essentielles du symbolisme : la représentation universelle de l'esprit de l'homme en communion avec la nature.

Le sonnet de Baudelaire *Correspondances* était devenu le manifeste auquel se référaient constamment les théoriciens symbolistes comme expression parfaite de leurs idées sur les relations entre l'homme et la nature[118]. Ses premiers vers :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles

ont inspiré Bernard. L'alignement artificiel des arbres plantés crée en effet l'impression d'une colonnade naturelle.

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Ici la poésie illumine la peinture. Avec l'état d'esprit qui convient, l'homme – l'artiste avant tout – est à même de comprendre le langage symbolique de la nature. En idéalisant l'effigie de sa sœur, Bernard a dévoilé sa capacité à entendre ce langage.

67
Bretons et Bretonnes
1888, crayon et lavis sur papier, 25 × 24 cm.
Collection privée.

Bernard avait toujours *Les Fleurs du mal* avec lui. Lors de son voyage à pied, en 1886 (voir chapitre II), il en avait un exemplaire copié de sa main[119]. Van Gogh le réprimandait souvent pour son adulation du poète : « Prenons Baudelaire pour ce qu'il est poète moderne […] mais [*qu'il nous fiche*] la paix quand nous parlons peinture[120]. » La poésie d'Émile était fortement influencée par celle de Baudelaire ; son poème *Retour à la nature*, par exemple, évoque la nature personnifiée d'une manière comparable à celle des *Correspondances* :

Les vieux troncs inclinant leur tête taciturne
Semblent se causer[121] […]

Le traitement de l'arrière-plan de *Madeleine au Bois d'Amour*, toutefois, appartient au groupe stylistique de 1888, désigné par Gauguin sous le terme d'« impressionnisme à outrance[122] ». Parallèlement, son style évoluait encore – et *La Moisson* en est un exemple – vers l'application de grandes surfaces de couleur pure avec des contours appuyés pour créer des motifs décoratifs. Cette transformation peut être considérée comme le stade final de développement du cloisonnisme élaboré avec Anquetin en 1887. Fin août, Bernard et Gauguin annoncèrent conjointement à Van Gogh leur désir de réaliser « "*de la peinture d'enfant*"[123] ». Cette expression réfère probablement à une recherche de simplification des formes, comme dans le synthétisme, mais également à une disposition mentale de Bernard. Pour produire une telle peinture, l'artiste devait se départir de toutes les méthodes traditionnelles de rationalisation et retrouver l'innocence de son enfance. Et le désir de Bernard et de Gauguin présage le précepte d'Aurier d'un art décoratif qui devrait être « simple, spontané et primordial[124] ».

Convergence de style et divergence d'idées

Cependant, chacun des deux artistes atteignit son but différemment. Fort de son expérience de décoration murale à Saint-Briac, Bernard avait compris qu'il ne pouvait s'exprimer dans une grande machine à caractère narratif mais dans la création d'un ensemble décoratif. Il composa ses *Bretonnes dans la prairie* ou *Le Pardon* **[ill. 50]** à partir de dessins séparés, ou plutôt de croquis sommaires pris sur le vif. Plus tard il résuma lui-même sa méthode de travail : « *Je peignis, avec des croquis, des bretonnes en costumes noirs assises sur une prairie de parti pris jaune vert*[125]. »

Le tableau n'était pas conçu pour représenter une situation réelle mais un assemblage décoratif.

Le 16 septembre 1888, Bernard venait d'assister au Pardon de Pont-Aven où il avait pu croquer maints personnages, inspiré notamment par les costumes et coiffes traditionnels des Pontavenistes, et entreprenait immédiatement son tableau. Mais la méthode synthétique n'impliquait pas nécessairement de dépendre de la date pour le composer : Bernard utilisa aussi des croquis faits lors d'une autre fête religieuse, comme celle de l'Assomption, le 15 août **[ill. 67]**. D'ailleurs, il s'appuya également sur des croquis plus anciens de son carton : dans le fond du tableau, deux femmes « à la mode » font une intrusion singulière parmi cette communauté purement bretonne : elles viennent directement de l'aquarelle exécutée par Bernard alors qu'il était encore à Asnières **[ill. 68]**. Bernard avait envoyé ce dessin et plusieurs autres à Van Gogh avant la fin septembre ; s'il n'en avait plus besoin à cette date, son tableau devait être terminé[126]. Au revers de la toile, Bernard a intitulé sa toile : *Le Pardon*, sans autre précision.

Quant à Gauguin, il parle de *La Vision* vers la fin du mois de septembre 1888 et déclare à Vincent van Gogh : « Je viens de faire un tableau religieux très mal fait mais qui m'a intéressé à faire et qui me plaît. » Il continue en le décrivant fièrement avec moult détails, ajoutant même à sa lettre un petit croquis du tableau[127]. L'usage du mot « religieux » exprime qu'il est parfaitement conscient du fait que c'était la première fois dans son œuvre.

Pour distinguer l'influence mutuelle de Gauguin et Bernard, il serait utile d'analyser comment fonctionnent leurs tableaux respectifs à différents niveaux. Le dessin des figures des *Bretonnes* de Bernard était l'aboutissement d'une des manières stylistiques qu'il venait d'explorer. Son synthétisme est la conséquence du style décoratif qu'il avait pratiqué depuis le début de 1887, et qui fut appelé cloisonnisme. Le style de Gauguin dans *La Vision* se révèle en rupture avec ce qu'il avait fait auparavant, bien qu'il ait utilisé le procédé consistant à réaliser un grand tableau de mémoire à partir d'études disparates depuis 1886 (voir chapitre III). Gauguin pourrait avoir suggéré ce procédé de composition à Bernard lorsqu'ils furent contraints de travailler côte à côte à l'atelier – sans recours au motif – vers le 8 septembre, à cause du mauvais temps[128].

Bernard, cependant, en supprimant l'espace naturaliste, va beaucoup plus loin que Gauguin : il a transformé la pelouse où sont disposées ses figures en un fond décoratif

Bretonnes dans la prairie, ou ***Le Pardon***
1888
(détail ill. 50)

de «*parti pris jaune vert*», alors que Gauguin veut encore faire croire à une représentation vraisemblable de l'espace par la superposition de figures dont la taille diminue graduellement. Le fond rouge dominant de *La Vision* avait eu des précédents comme la représentation de la plage dans *La Vague* de 1888 (collection privée, W303). Mais, là encore, son « parti pris rouge » était resté dans les limites de la représentation naturaliste. Ce caractère décoratif prend ainsi le pas sur le contenu des *Bretonnes*, que ce tableau ait été inspiré ou non par le Pardon du 16 septembre ou par la fête de l'Assomption. Il appartient par là au courant abstrait, décoratif, de son œuvre. À ce sujet, une comparaison avec le dessin qui est sans doute à l'origine des dames chapeautées du fond est parlante : les *Figures au bord de la rivière* **[ill. 68]** semblent proposer une variation cloisonniste au *Dimanche après-midi à la Grande Jatte* (voir chapitre II), grande célébration ironique de la vie moderne par Georges Seurat. Comme dans les *Bretonnes*, les figures sont placées de façon arbitraire, contribuant ainsi grandement à la modernité du tableau. L'introduction d'un public, non breton, de touristes, donne à l'événement le caractère méta-primitif, ironique, d'un spectacle.

Bernard n'a pas simplement initié Gauguin à des nouveautés stylistiques. Il l'a également défié par ses propres expérimentations dans une peinture primitive, évocatrice, et religieuse. La décoration murale disparue de Saint-Briac avait vraisemblablement inspiré Gauguin par son caractère synthétiste, mais pourrait également avoir eu un impact en tant qu'ensemble décoratif réalisé en couleurs primaires, comme en témoigne le sol rouge de *La Vision*. Cependant la conception religieuse de Gauguin diffère de celle de Bernard sur un point important. Gauguin avait eu la sagesse d'évacuer la question de la sincérité et de la possibilité d'un style religieux, question qui avait été l'objet de la récente correspondance entre Bernard et Van Gogh. Dans *La Vision*, il avait intelligemment inséré les figures des Bretonnes et du curé, qui intercèdent pour évoquer les convictions et même les extases religieuses des autres, mais surtout pas les siennes. Il ne s'agit pas de la « vision » de Gauguin mais de la représentation d'une supposée hallucination collective de paroissiens bretons ; il s'agit d'une figure rhétorique. Par ce jeu, Gauguin parvient à rendre sa peinture religieuse acceptable pour le public parisien éclairé, qui pouvait s'extasier sur son aspect quasi anthropologique. Hélas, Bernard, loin de ce type d'approche, n'avait pas du tout perçu cet aspect, comme on le comprend plus tard : « *Outre la technique de mes tableaux, ce fut aussi mon mysticisme catholique qui le frappa et* […], *dans son empressement à produire quelque chose d'analogue, le désir de la ressemblance du style lui désigna un sujet de ce genre*[129]. » Bernard, en revanche, était intéressé par les propriétés religieuses essentielles des styles primitifs, comme par exemple celles des bois médiévaux. Il voulait faire siens et le style et les convictions dont ils sont la manifestation. Et sans doute avait-il écouté sérieusement le conseil de Van Gogh suggérant qu'il était inutile de rechercher une imagerie religieuse ostentatoire : « Nous pouvons peindre un atome du chaos. Un cheval un portrait ta grand-mère les pommes un paysage[130]. » Pour ses *Bretonnes*, il était parti d'atomes de réalité qu'il avait pu fixer sur ses croquis, pour créer un ensemble nouveau, traduisant le hasard qui régit les foules.

Fig. 43. Vincent van Gogh, *Bretonnes dans la prairie* (d'après Bernard), 1888, mine de plomb et peinture à l'eau sur papier Ingres, 47,5 × 62 cm. Milan, Galleria d'Arte Moderna.

Il n'est pas surprenant que Van Gogh ait été transporté par ce tableau lorsque Gauguin le lui montra à Arles, et qu'il l'ait trouvé digne d'être copié à l'aquarelle **[fig. 43]** : « Je soupirerais de revoir de toi des choses comme le tableau qu'a de toi Gauguin cette promenade de Bretonnes dans une prairie d'une si belle ordonnance d'une couleur si naïvement distinguée[131]. »

En conséquence, si l'on s'attache uniquement aux différences fondamentales entre les objectifs des deux peintres dans les tableaux en cause, la question de l'antériorité historique perd pratiquement tout sens.

68
Figures au bord de la rivière
1888, aquarelle sur papier, 31,8 × 25,8 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Fig. 44. Paul Gauguin, *Autoportrait (Les Misérables)*, 1888, huile sur toile, 45 × 55 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum.

L'échange de portraits

Puisque Gauguin et Bernard travaillaient côte à côte, Van Gogh leur demanda, le 11 septembre[132], de se portraiturer mutuellement. Leur réaction fut tout à fait révélatrice. Bernard, qui, par nature, était incapable de se considérer comme inférieur, répliqua immédiatement au grand étonnement de Vincent : « Oh pour faire le portrait de Gauguin, pas moyen[133] ! » Un peu plus tard, Vincent confie à son frère les sentiments du jeune artiste : « Il dit qu'il le trouve un si grand artiste qu'il en a presque peur et qu'il trouve mauvais tout ce que lui Bernard fait en comparaison de Gauguin[134]. » L'admiration de Bernard se portait également sur le caractère de son aîné, qui n'était pas seulement « un bien grand maître », mais aussi « un homme supérieur absolument quant au caractère et l'intelligence »[135]. De sorte que lorsqu'il lui fallut répondre à la demande de Vincent, Bernard argua qu'il lui serait impossible de le peindre : « Il n'ose pas faire Gauguin […] parce qu'il se sent trop timide devant Gauguin. » Bêtises, juge Van Gogh, Bernard est peut-être « fou et méchant » de temps en temps, mais il est « au fond un tel tempérament ! »[136].

Fig. 45. Paul Gauguin, *Portrait de Paul Gauguin au béret*, c. 1888, dessin au crayon, n.c. Collection privée.

Si Bernard battait en retraite, Gauguin, de son côté, n'y avait même pas pensé. Van Gogh, surpris, se moqua des prétendus portraitistes[137]. Mais Gauguin était d'humeur symboliste et ne pouvait en aucun cas se mettre à peindre un portrait d'après nature. Fidèle à la méthode et au style qu'il était en train d'élaborer, il présuppose « que ce n'est pas une copie d'un visage que vous désirez mais un portrait tel que je le comprends. J'observe le petit Bernard et je ne le possède pas encore. Je le ferai peut-être de mémoire mais en tous cas ce sera une abstraction[138] ».

Trois semaines après la demande de Vincent, Gauguin lui annonce : « Nous avons accompli votre désir, d'une autre façon il est vrai mais qu'importe puisque le résultat est le même. Nos 2 portraits[139]. » Chaque autoportrait, de même format, porte l'effigie de l'autre sur le mur du fond **[ill. 69** et **fig. 44]**. Vojtěch Jirat-Wasiutyński et Travers Newton ont émis l'hypothèse convaincante que les deux portraits « dessinés » du fond avaient pour but de satisfaire le souhait de Van Gogh[140]. Pour le portrait de Gauguin dans son tableau, Bernard a pris comme modèle un autoportrait de son aîné, dessiné au crayon Conté. Ce dessin illustre le frontispice de l'ouvrage de Maurice Malingue paru en 1946, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*[141]. Mais comment interpréter le regard baissé que Bernard donne à Gauguin alors que celui-ci a les yeux bien ouverts dans son dessin [**fig. 45**] ? Voudrait-il que Gauguin jette un regard bienveillant sur lui ? Van Gogh reçut les deux tableaux pendant la première semaine d'octobre. Gauguin lui donna une explication élaborée de la signification symbolique des distorsions et des couleurs et de sa position de hors-la-loi, comme Jean Valjean dans *Les Misérables* de Victor Hugo, mais toutes ces allusions littéraires ne firent que troubler Van Gogh : « Sa description de soi qui me touche jusqu'au fond des fonds[142]. » C'est tout d'abord l'expression dure, sarcastique, du visage de Gauguin qui l'effraya. Il était beaucoup plus satisfait du portrait bien plus modeste de Bernard : « C'est rien qu'une idée de peintre quelques tons sommaires quelques traits noirâtres mais c'est chic comme du vrai vrai Manet[143]. » Il fut peut-être touché par sa retenue, son absence de symbolisme ostentatoire, et soulagé en même temps que Bernard ait suivi son conseil, donné pendant les semaines précédentes, de reprendre contact avec la réalité.

69
Autoportrait (à son copaing Vincent)
1888, huile sur toile, 46,5 × 55,5 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Les chercheurs ont souvent opposé la maturité et l'audace du portrait de Gauguin à la simplicité presque maladroite de l'autoportrait de Bernard. Ce dernier se regardait dans une glace et entreprit de tester son style abstrait et synthétique devant la réalité observée, ce qui eut pour effet d'aboutir à un résultat ambivalent. Le nez et la mâchoire sont ombrés pour leur donner de la substance, technique traditionnelle quelque peu contradictoire avec les contours synthétistes appuyés, exécutés après-coup. Il est évident que Bernard a voulu à toute force appliquer au genre – réaliste par excellence – du portrait, le style extrêmement décoratif qu'il venait d'élaborer dans les *Bretonnes*. Van Gogh avait entendu son message et en avait compris l'importance : « Je me suis bien fait du bon sang cela m'a bien rechauffé le cœur de revoir les deux visages. Pour ton portrait – tu sais – je l'aime beaucoup – j'aime bien tout ce que tu fais d'ailleurs comme tu sais – et peutêtre personne n'a autant aimé ce que tu fais que moi avant moi[144]. »

Un art décoratif

Bernard et la Bretagne, source de son inspiration et de ses rencontres, de la rencontre d'un homme qui aspire au sauvage et au primitif, qu'il aime, admire, redoute et déteste tour à tour. Un homme, dont le charisme et la dextérité ne laissent personne indifférent, un peintre d'« une adresse manuelle remarquable, [*qui fait*] de la sculpture, du modelage, de la céramique même[145] ». « Dès son séjour à Pont-Aven […], Paul Gauguin avait été tenté par l'art du statuaire et se plaisait à tailler le bois, fidèle à la doctrine qu'il inculquait à ses disciples. "Il faut, disait-il à Émile Bernard ou à Ernest de Chamaillard, procéder par jeu, peindre ou tailler n'importe quoi." Avec les instruments les plus grossiers, les outils du valet de ferme, les couteaux de cuisine, il sculpte, aidé de Bernard, un buffet de cuisine[146]. »

Un petit meuble à quatre mains

Marcel Guérin rapporte – et il tenait cette information directement de Bernard – qu'il avait avec Gauguin et pour un de ses amis, Ernest Ponthier de Chamaillard[147], fabriqué un meuble : « Un menuisier du pays en avait fait la carcasse, Gauguin et Émile Bernard sculptèrent chacun un bas-relief pour le décorer. » Guérin précise plus loin que « naturellement ils composèrent des sujets bretons » et que « pour en garder le souvenir, ils prirent des empreintes de leurs reliefs avec du papier de soie ; cela donnait l'aspect d'une vieille xylographie du Moyen Âge »[148]. Un petit meuble signé des deux artistes, apparu sur le marché parisien, a été identifié par André Cariou comme étant le résultat de cette collaboration[149] **[ill. 70]**. Des reliefs polychromes sculptés encadrent la façade de ce petit buffet à deux portes, aujourd'hui vitrées, fabriqué par un menuisier local. Le style et l'iconographie révèlent de façon remarquable la différence de vision et d'ambition stylistique des deux artistes et il n'est pas difficile de distinguer leurs mains. Gauguin était un sculpteur expérimenté, et son ciseau lui obéissait aisément. Bernard, lui, a choisi de réaliser des reliefs proches de ses premiers bois, marqués d'une sorte de maladresse voulue, et cherchant à imiter l'art populaire breton[150]. Leur dissemblance est également manifeste dans le choix des sujets qui montrent la même divergence fondamentale que leurs tableaux phare réalisés pendant la deuxième partie de septembre, *La Vision* et les *Bretonnes dans la prairie*. Les sculptures de Bernard, sur le montant gauche, et les deux traverses supérieure et inférieure sont de style primitif et décoratif. Le montant gauche est composé, à partir du bas, de trois têtes de Bretonnes superposées, en coiffe de Pont-Aven ; deux oies les surplombent, puis viennent deux paysannes debout sous un pommier couvert de fruits d'où émerge la tête d'un Breton coiffé d'un chapeau noir. Des oies finissent de décorer ce panneau. La traverse supérieure est ornée de deux oies, de deux jambes chaussées de sabots, d'une tête de femme de profil suivie d'un petit enfant de face, puis viennent deux têtes de femme se faisant face ; suivent une oie et une vache que regardent deux femmes de profil.

Bernard se cantonne à des motifs décoratifs résumant la vie bretonne par la représentation d'objets emblématiques, alors que Gauguin tente de créer des scènes suggérant des idées poétiques inspirées par son séjour à la Martinique. Sur le montant droit, cohabitent trois visages représentatifs de la population de l'île : en bas, deux têtes d'homme, dont un porte un chapeau de paille, sont dominées par le profil en pied d'une Martiniquaise en robe à pois et coiffe créole ; devant elle, deux chèvres. Sur la traverse du bas, Bernard a sculpté une représentation du paradis biblique avec les figures étendues d'Adam et Ève sur le panneau central de Gauguin : en haut, deux lutteurs nus combattant sous l'Arbre de la Connaissance, allusion à la sensualité et au péché, et en bas, au premier plan, deux Bretonnes en coiffe, dont l'une aux lèvres sensuelles entrouvertes et aux yeux fardés les regarde, captivée, l'autre tournant ostensiblement la tête d'un air gêné, suggérant ainsi l'hésitation entre attirance et répulsion. Entre les branches des arbres, une tête de démon domine la scène. Version démoniaque de l'iconographie de *La Vision*, cette scène suggère une datation de début octobre 1888. Gauguin a remplacé Jacob luttant avec l'ange par les deux lutteurs

70 Émile Bernard et Paul Gauguin
Le Paradis terrestre
1888, meuble d'appui en pin et chêne sculpté,
101 × 120 × 60,5 cm.
Chicago, The Art Institute of Chicago.

nus, les visages des deux Bretonnes sont des répétitions de ceux des deux femmes du premier plan à gauche dans le tableau. Mais, au lieu de leur extase religieuse, il semble que ce soient leurs tentations charnelles qui soient dévoilées ici.

L'hypothèse de Ziva Amishai-Maisels selon laquelle *La Vision* contient deux portraits cachés permet une lecture plus spécifique de ce tableau : Gauguin serait reconnaissable dans le profil perdu du curé à droite, et Madeleine Bernard dans la jeune dévote à l'extrême gauche[151]. Cette hypothèse pourrait être appliquée au bas-relief, où une Madeleine fascinée montrerait son côté profane, alors que Gauguin serait représenté par le démon séducteur caché dans l'arbre. La signature des deux artistes avec la date de 1888 sur le meuble atteste de leur collaboration amicale bien que leurs approches artistiques expriment silencieusement leurs différences. Par ailleurs, il paraît improbable que l'allusion osée à la sensualité de sa sœur ait échappé à Bernard : des tensions n'allaient pas tarder à se manifester. Au moment du départ de Gauguin pour Arles, Madeleine écrit à son frère une autre lettre encourageante. Après avoir demandé s'il travaillait toujours « avec acharnement à la sculpture », elle le remercie pour un portrait photographique de Gauguin : « Il m'a fait grand plaisir. Il n'ira pas dans l'album parmi les fabricants de tissus mais je ferai un porte photographies en broderies impressionnistes et il sera mis dedans de façon à ce qu'on le voit bien et chaque fois qu'on me demandera ce qu'est ce monsieur je répondrais : le plus grand artiste du siècle – attrape[152]. » Le sarcasme de Madeleine, sans doute inspiré par les efforts infructueux de Gauguin pour la séduire, présage de son désenchantement complet vis-à-vis de l'artiste.

Fig. 46. Pierre Puvis de Chavannes, *Jeunes Filles au bord de la mer*, 1879, huile sur toile, 61 × 47 cm. Paris, musée d'Orsay.

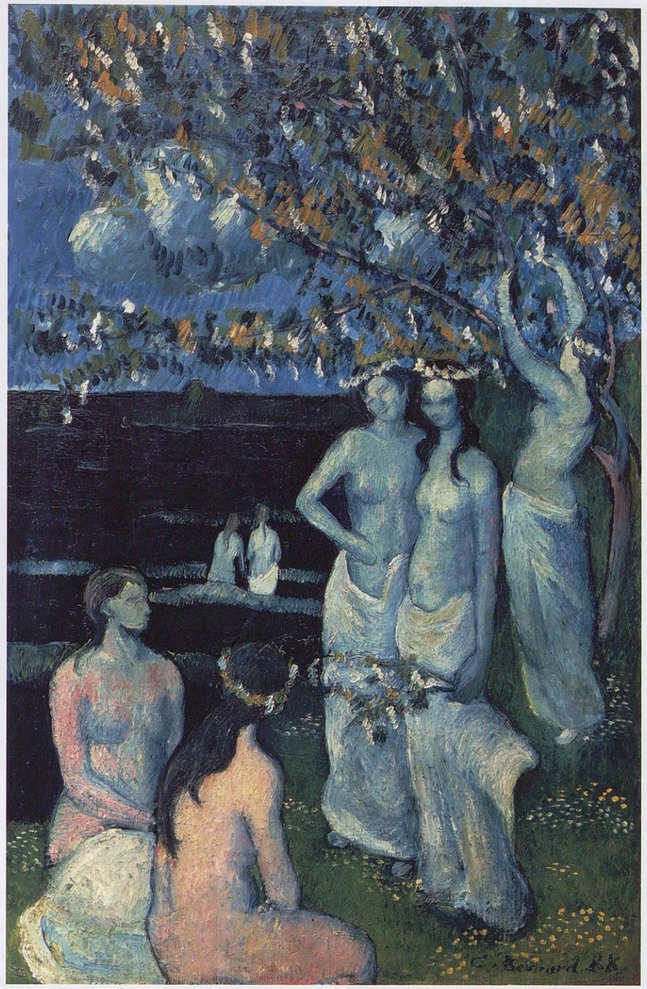
Un univers décoratif provocateur

La décoration allait devenir partie intégrante de l'activité artistique de Bernard, non seulement par l'intermédiaire des techniques de la sculpture sur bois et de la tapisserie, mais aussi de la peinture. Pendant sa scolarité à Lille, en 1882, chez sa grand-mère, l'une de ses « *plus grandes émotions fut une visite dans un atelier de vitraux* ». Lui qui ne les croyait pas « *les œuvres des hommes* » fut fasciné par l'atelier « *où l'on faisait ces merveilleuses peintures* » au point d'y retourner « *le jeudi après-midi* […] *comme dans un musée* »[153]. Deux années plus tard, revenu vivre avec ses parents dans une maison près d'Asnières, il avait décoré le plafond de sa chambre et imité « *des vitraux sur les vitres* » de ses fenêtres[154].

Sa première tentative sérieuse date de l'été 1887 en Bretagne. Une lettre à ses parents les informe en effet, fin juillet, qu'il avait reçu une petite commande d'un marchand de vin parisien, installé à Saint-Briac. Après avoir peint son portrait[155], Bernard exécuta pour lui deux grands panneaux pour orner son comptoir[156] (voir chapitre III).

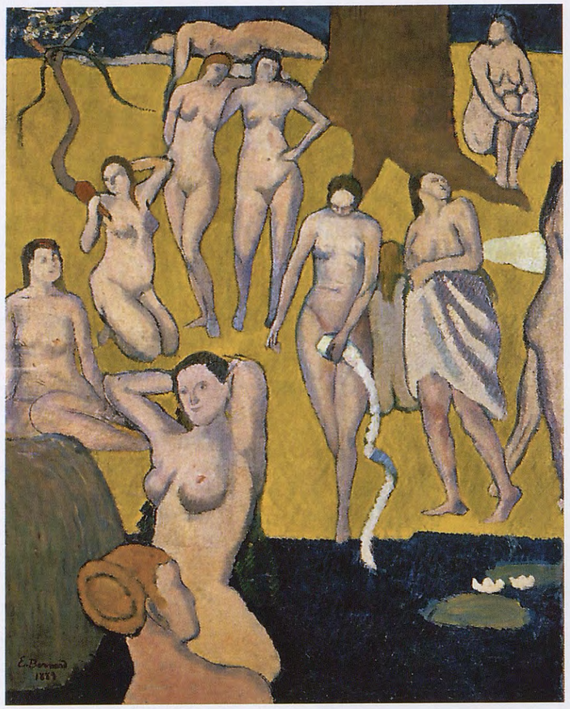
Au début de l'été 1888, Bernard orna la porte vitrée de l'auberge de Madame Lemasson – qui devait attirer l'œil d'Albert Aurier –, ainsi que les murs de la pièce qui lui servait d'atelier. Mais avant son départ pour Saint-Briac, Bernard avait décoré l'atelier en bois que son père et sa grand-mère lui avaient fait construire dans le jardin d'Asnières. Il fit des croquis de ce travail et les expédia à Vincent van Gogh. Il trouva la décoration « bien drôle », et lui envia sa force créatrice et loua son imagination débordante : « L'imagination est une capacité qu'il faut développer et elle seule peut nous faire arriver à créer une nature plus exaltante & plus consolatrice. […] Comment pourtant y arriver à moins de me résoudre à travailler chez moi et d'imagination. Ceci donc à ma critique et à ta louange[157]. »

La construction de l'atelier du jardin est achevée fin août 1887 (voir chapitre III), et l'idée de le décorer dut se former après le départ de Van Gogh pour le Midi, fin février 1888. Le thème de ce premier décor[158] – des « tableaux qui représenteraient l'un les fleurs, l'autre les arbres, l'autre les champs » – pourrait être celui des quatre saisons[159]. Mais celui-ci serait remplacé bientôt par d'autres.



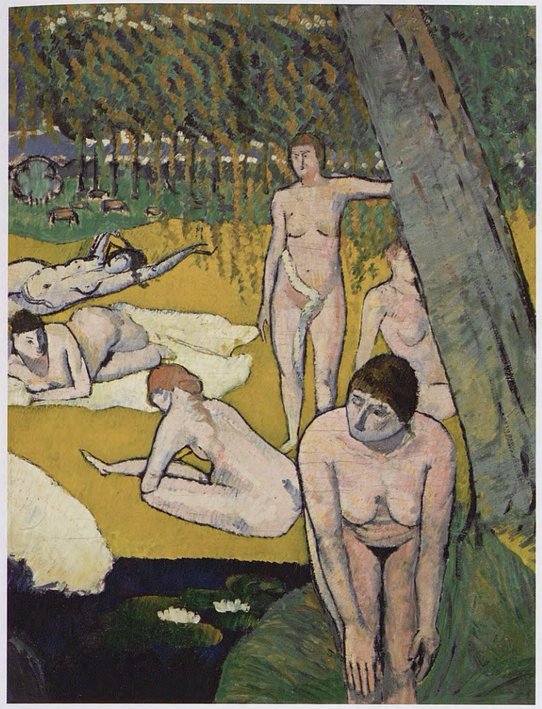
71
Jeunes Filles au bord de la mer
1888, huile sur panneau, 86 × 57 cm.
Collection privée.

Certaines idées caractéristiques de Bernard apparaissent déjà dans ces premières réalisations. Ses travaux décoratifs étaient peints sur des murs ou des panneaux et conçus pour leur support spécifique ; l'œuvre était composée de plusieurs parties formant un ensemble cohérent ; enfin, ces décorations n'avaient pas besoin d'être faites d'après nature, mais d'imagination, sous-entendant ainsi que le style prévalait sur l'observation. Le synthétisme tel qu'il l'avait élaboré début 1888, était un procédé stylistique qui s'appliquait parfaitement à la décoration. À partir de 1888, les figures féminines dans des paysages constituèrent un des thèmes de prédilection de Bernard, largement inspiré par la vision poétique des toiles de Puvis de Chavannes, comme c'était déjà le cas dans *Madeleine au Bois d'Amour*. Bernard connaissait les fresques de Puvis au Panthéon depuis qu'il était enfant, et jeune artiste, il ne pouvait avoir manqué l'exposition de ses peintures décoratives chez Durand-Ruel. L'un de ses tableaux, dont le peintre était particulièrement fier, *Jeunes Filles au bord de la mer* [fig. 46], avait été exposé au Salon de 1879[160].



72
Baigneuses
1889, huile sur toile, 92 × 73 cm.
Localisation actuelle inconnue.

73
Baigneuses à la vache rouge
1889, huile sur toile, 92,7 × 72,4 cm.
Paris, musée d'Orsay.



74
Baigneuses aux nénuphars
1889, huile sur toile, 92,7 × 72,4 cm.
Collection privée.

L'œuvre dégage une atmosphère onirique évoquée par des figures helléniques qui se tournent le dos mais qui semblent toutefois liées par la même nature voluptueuse, ou par leur assujettissement à la même condition mentale, traduite par leurs attitudes languides. L'absence de contenu narratif même dans une œuvre de dimensions monumentales déconcerta la critique. Puvis avait utilisé un langage pictural schématique : des formes classiques sommaires comme la *Vénus de Milo* et des couleurs mélangées à du blanc pour produire un effet de fresque.

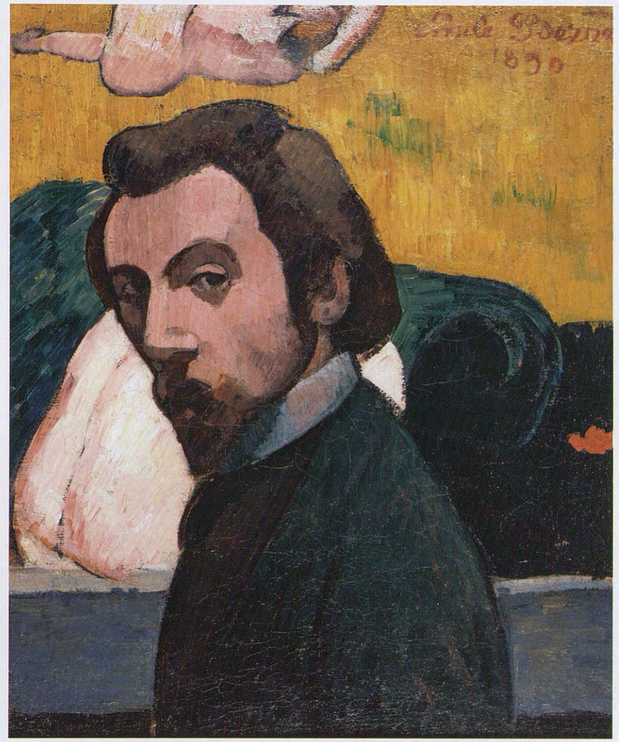
Un des tableaux de Bernard, daté 1888, est évidemment très proche de celui de Puvis, aussi bien par le sujet que par l'atmosphère : des *Jeunes Filles au bord de la mer* **[ill. 71]**, nues sur un rivage, certaines chastement drapées à l'antique, cueillent des fleurs sur un arbre et les tressent en couronnes, alors que deux d'entre elles se baignent dans les brisants. Les lignes générales de la composition sont identiques à l'œuvre de Puvis, avec quelques éléments du *Bois sacré* **[fig. 41]**.

L'habileté de Bernard à traduire le monde décoratif idyllique de Puvis en langage stylistique moderne constitue la nouveauté de cette œuvre. Bernard relève le défi posé par les nus de Cézanne – exposés à la boutique du Père Tanguy – d'une façon extrêmement imaginative. Sa vénération pour le maître d'Aix est manifeste dans l'usage de coups de brosse caractéristiques, diagonaux de manière emphatique, et l'association des couleurs, bleu de Prusse et bleu de cobalt clair, qui donnent à cette peinture son apparence de modernité.

L'importance qu'il accordait à son tableau incita Bernard à l'exposer en juin 1889, au café Volpini, avec le Groupe impressionniste et synthétiste[161]. Il appartenait, selon le catalogue, à Albert Aurier, et fut remarqué par l'un de ses confrères – et adversaire – le critique Félix Fénéon, défenseur des néo-impressionnistes. Bien que Fénéon l'ait attribuée à Charles Laval, sa description de l'œuvre ne laisse aucun doute : « Au lointain, dans des volutes d'eau vert-noir, des baigneuses s'ébattent ; d'autres sont immobiles, au premier plan ; celles-ci, M. Laval est industrieux à les enlaidir ; même il les revêt de cadavériques épidermes ». Fénéon note la similarité avec *L'Automne* et *Au bord de la mer* de Puvis et regrette ironiquement que les créatures pensives de Puvis réapparaissent ici « détraquées par de sinistres et bouffonnes infortunes, et les voilà sur cette grève inhospitalière »[162]. Insensible à la modernité « cézannesque » du tableau, il s'attache simplement au fait qu'il soit dépourvu de couleurs réalistes.

Au sein de la production d'Émile Bernard, ces *Jeunes Filles au bord de la mer* apparaissent comme le prolongement du travail entrepris dans *Madeleine au Bois d'Amour* où il avait essayé d'associer le symbolisme suggestif contenu dans les œuvres décoratives de Puvis avec la simplification des formes, la couleur et la technique dérivées de Cézanne. *Jeunes Filles au bord de la mer* est le point de départ d'une série de nus dans un paysage, qui allait composer une nouvelle décoration pour les murs de son atelier. Peut-être inspiré par les récits enthousiastes de Van Gogh qui se félicitait de la réussite de sa technique décorative fondée sur des « toiles de 30 carrées[163] » dans sa *Maison jaune*, Bernard se lança dans une série de toiles de mêmes dimensions destinées à orner son atelier, vraisemblablement pour remplacer les décorations précédentes.

Trois « toiles de 30 », représentant des baigneuses nues dans un paysage, composent, de façon certaine, la décoration de l'atelier. Aujourd'hui dispersées dans différentes collections, leur assemblage permet de voir la totalité de la scène : le nu coupé sortant par le bord droit des *Baigneuses* de l'ancienne collection Havemeyer **[ill. 72]**, réapparaît sur le bord gauche des *Baigneuses à la vache rouge* d'Orsay **[ill. 73]**. À droite de ce tableau, les jambes coupées sont celles du nu féminin allongé à gauche des *Baigneuses aux nénuphars* **[ill. 74]**. La fonction décorative de ces tableaux est confirmée par deux autoportraits, dont l'un est daté 1890[164] **[ill. 75]** : le miroir dont l'artiste s'est servi pour se portraiturer reflète, inversés, le corps de la femme couchée des *Baigneuses à la*



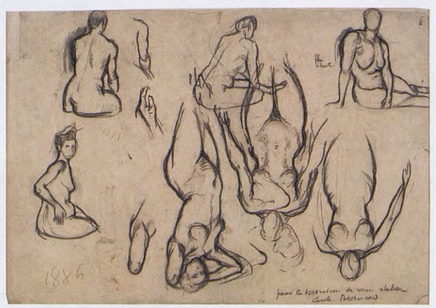
75
Portrait de l'artiste
1890, huile sur toile, 55,5 × 46 cm
Brest, musée des Beaux-Arts.

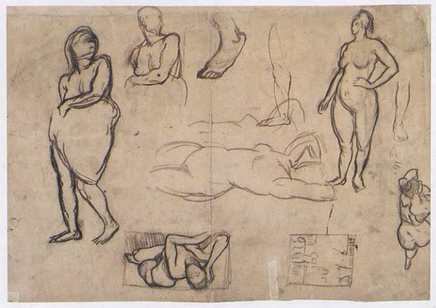
vache rouge ainsi que le bas du dos plantureux de la femme du premier plan. La peinture semble s'appuyer sur une large plinthe courant à mi-hauteur du mur. L'autre autoportrait, non daté (collection privée), montre dans le fond l'image renversée d'un nu féminin qui se plaît à pouvoir marcher sans s'interrompre du tableau des *Baigneuses* à celui des *Baigneuses à la vache rouge*. Par ailleurs, une combinaison d'éléments des trois panneaux apparaît dans un tableau plus petit, daté 1889, qui pourrait indiquer que la décoration n'avait pas encore été réalisée (Madrid, Museo Thysseen-Bornemisza). Le tableau Havemeyer : *Baigneuses*, étant également signé et daté « E Bernard 1889 », 1889 est par conséquent la datation la plus plausible pour la décoration[165].

Ces pièces constituent un ensemble original, drôle et très enlevé : un plan d'eau sombre, avec des nénuphars et des roseaux en buissons compacts, structure la base des trois compositions. Quelques baigneuses se tiennent debout dans l'eau, tandis que sur la rive – au « *parti pris* » vert-jaune –, s'ébattent plusieurs femmes nues dans différentes positions. Bernard avait tenté de lier les silhouettes entre elles par la composition ou quelques interactions, comme les deux femmes enlacées dans les *Baigneuses* de Havemeyer ; mais la priorité semblait plutôt la répartition des corps avec le moins de superpositions possible. La méthode de composition des *Bretonnes dans la prairie* est élevée ici au niveau de principe. Une feuille de croquis, datée 1886, dévoile sa méthode de travail : les nus pris sur le vif constituent l'essentiel des figures du décor **[ill. 76 a et b]**. Ces croquis pourraient dater de la période Cormon. Bernard a inscrit leur destination clairement sur la feuille : « *Pour la décoration de mon atelier.* » La nature même de cette inscription indique qu'elle a été ajoutée plus tard[166].

Tout en reconnaissant à Puvis sa capacité à créer des panneaux décoratifs pleins de sens, d'évocation et de poésie même, Bernard était conscient que son travail manquait des caractères clés du symbolisme. En effet, Puvis montrait au spectateur un ensemble émotionnellement détaché, même ironique, de formes féminines amusantes qui avait pour but de le surprendre et même de le provoquer mais sans vouloir lui plaire ni solliciter son imagination. En comparaison avec le travail de Bernard, les nus de Cézanne sont plutôt de belles évocations primitives et hésitantes d'une idylle passée. Dans leur sévère détachement moderne, les décorations d'atelier de Bernard portent la bannière d'une sorte de modernité consciemment dénuée de joliesse, qui trouvera son expression ultime dans *Les Demoiselles d'Avignon*[167].

Leur détachement ironique constitue un contraste radical avec les sujets des tableaux qui couvraient les murs de sa chambre à Asnières ou ceux de son logis de Saint-Briac, qui avait été transformé en un sanctuaire à thème religieux. Quatre peintures en formaient la décoration, parmi lesquels *Le Christ au jardin des Oliviers* de 1889, aujourd'hui perdu, qui d'après des photographies semble rappeler une tapisserie du Moyen Âge, et *Le Christ décloué de la croix*, de style primitiviste fondé sur des gravures sur bois du XVe siècle. La personnalité de Bernard à cette date montre un aspect vraiment moderne, ironique et même cynique, qui avait pour moyen d'expression des nus dans un paysage. En compensation, pour protéger son âme de la tentation, l'artiste cherchait l'absolution dans ses thèmes religieux favoris. Émile paraît avoir été déchiré entre ces deux forces d'intensité sensiblement équivalente. Ayant passé la journée à travailler entouré de nus, il se rendait le soir dans sa chambre à coucher, pour retrouver son âme.





76 a et b
Études de nus
Recto-verso, 1886, craie noire et encre sur papier, 37 × 54 cm.
Collection privée.

1 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. mardi 19 juin 1888, *vangoghletters*, n° 628.
2 Voir chapitre III, note 45.
3 E.B., « Louis Anquetin artiste peintre » (1932), in Rivière 1994, I, pp. 260-269.
4 Voir chapitre IV.
5 E.B., « Le symbolisme pictural. 1886-1936 » (1936), in Rivière 1994, I, p. 281.
6 Pour une description détaillée de la méthode suivie par Gauguin, voir Vojtěch Jirat-Wasiutyński et H. Travers Newton Jr., *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, Cambridge, 2000, pp. 68-76.
7 Ce dessin n'est pas une étude, comme il est dit dans le catalogue d'exposition *L'Aventure de Pont-Aven et Paul Gauguin* au n° 9, pp. 72, 73 ; voir aussi cat. expo. *Gauguin und die Schule von Pont-Aven*, Munich, Hypo-Kulturstiftung, 1998, p. 50, n° 5 : l'aquarelle répète le personnage tel qu'il apparaît dans le tableau, partiellement masqué par le buisson ; par ailleurs, l'étude d'après nature, également reproduite dans ce catalogue (ill. 28), est beaucoup moins simplifiée ; voir aussi *Bretonne et étude de main*, 46,5 x 32 cm, coll. part., Suisse in cat. expo. *Gauguin*, Martigny, Fondation Gianadda, 1998 ; voir aussi Vojtěch Jirat-Wasiutyński et H. Travers Newton Jr., *op. cit.*, pp. 68-76 : les auteurs démontrent clairement, en s'appuyant sur des critères techniques, que le buisson était une idée ultérieure et que le tableau est le résultat d'une synthèse de plusieurs études.
8 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Pont-Aven, c. 20 février 1888, Merlhès 1984, p. 172, n° 141.
9 E.B., « Le symbolisme pictural. 1886-1936 » (1936), in Rivière 1994, I, p. 281.
10 Félix Fénéon, « Autre groupe impressionniste », *La Cravache*, 6 juillet 1889, in Joan U. Halperin, *Félix Fénéon. Œuvres plus que complètes*, Genève/Paris, Droz, 1970, t. I, pp. 157-159.
11 « Le symbolisme est d'essence chrétienne, c'est la création considérée comme langage divin, c'est l'invisible manifesté par le visible », dans « Mémoire pour l'histoire du symbolisme pictural de 1890 », Rivière 1994, I, p. 199.
12 Theo van Gogh paya 400 francs à Gauguin ; voir le reçu publié in Merlhès, *Lettres retrouvées*, Taravao (Tahiti), 1989, p. 57.
13 Lettre de Gauguin à son épouse Mette, Paris, c. 22 janvier-6 février 1888, Merlhès 1984, p. 169, n° 139.
14 Lettre de Van Gogh à Gauguin, Arles, mercredi 3 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 695.
15 E.B., *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, Paris, 1911, Introduction, p. 12.
16 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, dimanche 15 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 640.
17 Lettre de Van Gogh à Gauguin, Arles, mercredi 3 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 695.
18 John Rewald, « Theo Van Gogh as an Art Dealer », *Studies in Post-impressionism*, Londres, 1986, p. 32.
19 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, c. 25 mars 1888, *vangoghletters*, n° 589. Theo ne suivit apparemment pas le conseil de Vincent. Il s'agissait d'une « tête de Bretonne », peut-être *Jeune Bretonne de profil*, Luthi n° 78 (coll. Altschul).
20 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 26 avril 1888, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, pp. 162-163 ; McW 2012, n° 28.
21 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 9 avril 1888, *vangoghletters*, n° 594.
22 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 28 ou 29 mai 1888, *vangoghletters*, n° 616.
23 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 26 avril 1888, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, pp. 162-163 ; McW 2012, n° 28.
24 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, après 15 juillet 1888, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, pp. 177-178 ; Harscoët-Maire, « Biographie », in Morane 2000, p. 113 ; McW 2012, n° 33.
25 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. mardi 19 juin 1888, *vangoghletters*, n° 628.
26 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 19 ou 20 août 1888, *vangoghletters*, n° 664 ; lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. mardi 21 août 1888, *vangoghletters*, n° 665.
27 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 18 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 682.
28 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. mercredi 19 et mardi 25 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 684 ; lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 29 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 691.
29 Lettre de Vincent à Bernard, Arles, entre le 19 et 25 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 684 : « Maintenant parlons un peu de ce que tu dis que tu y songes à venir passer l'hiver à Arles. »
30 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 3 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 694.
31 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, mercredi 3 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 696.
32 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 25 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 712.
33 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 21 novembre 1888, *vangoghletters*, n° 722.
34 Lettre de Gauguin à Bernard, Arles, [c. 9-12 novembre 1888], Merlhès 1984, p. 274, n° 178.
35 Lettre de Gauguin à Theo van Gogh, Arles, 27 octobre 1888, Merlhès 1984, p. 266, n° 175.
36 Lettre de Gauguin à Theo van Gogh, Arles, [c. 4-7 décembre 1888], Merlhès 1984, p. 294, n° 187.
37 Lettre de Gauguin à Bernard, Arles, 3e ou 4e semaine de novembre 1888, Merlhès 1984, p. 284, n° 182 : « Il y a chez Goupil un petit pot mat avec une décoration d'oiseau et fond bleu vert. Prenez-le de ma part en montrant ma lettre à Van Gogh il vous le donnera. Je le lègue à Madeleine. » [Voir chapitre VII].
38 Lettre de Gauguin à Madeleine, Pont-Aven, c. 15 ou 20 octobre 1888, Merlhès 1984, p. 256, n° 173.
39 Lettre de Gauguin à Bernard, Arles, 3e ou 4e semaine de novembre 1888, Merlhès 1984, p. 284, n° 182.
40 Lettre de Gauguin à Theo van Gogh, 3e semaine de décembre 1888, Merlhès 1984, p. 301, n°s 191 et 192.
41 Lettre de Bernard à Aurier, Paris, 1er janvier 1889, New York Public Library, Pierre F. Simon Collection of Artists' Letters, Manuscript & Archives Division (Mss. col. 6123) ; McW 2012, n° 35.
42 Lettre de Vincent van Gogh à sa sœur Wilhelmine, Saint-Rémy-de-Provence, 9 ou 10 décembre 1889, *vangoghletters*, n° 827.
43 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 26 avril 1888, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, pp. 162-163 ; McW 2012, n° 28.
44 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 11 juin 1888, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1997, p. 174 ; McW 2012, n° 31.
45 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Quimperlé, 14 août 1888, Merlhès 1984, p. 210, n° 159 ; *ArnV*, f°s 75 et 76.
46 Lettre de Gauguin à Vincent van Gogh, Pont-Aven, c. 8 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 675.
47 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 18 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 682.
48 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 18 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 683.
49 Bogomila Welsh-Ovcharov ajoute aux projets du peintre, en janvier 1888, la publication de lithographies et de poésies. Elle se fonde pour cela sur une lettre non publiée que Bernard avait écrite à Albert Aurier. Elle date cette lettre du 17 janvier 1888, date qui doit être erronée car Bernard ne rencontra Aurier pour la première fois à Saint-Briac qu'en juillet 1888. La date exacte doit être le 17 janvier 1889, au moment où Bernard était engagé dans des projets lithographiques.
50 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, mardi 19 avril 1888, *vangoghletters*, n° 599.
51 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 13 avril 1888, *vangoghletters*, n° 597.
52 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. mardi 22 mai 1888, *vangoghletters*, n° 612.
53 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, mercredi 27 juin 1888, *vangoghletters*, n° 633.
54 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. vendredi 5 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 698. Bernard fut vraiment reconnaissant à Van Gogh de ses éloges. Sous une forme légèrement différente et sous le titre « A VINCENT VAN GOGH. *En lui envoyant des croquis* », il publia ce poème dans son anthologie *Voyage de l'être : Poèmes d'évolution*, Le Caire, 1898, pp. 76-77.
55 Andreas Blühm et Louise Lippincott in cat. expo. *Light ! The Industrial Age 1750-1900, Art & Science, Technology & Society*, Amsterdam/Pittsburgh, 2000-2001, pp. 212-213.
56 Jean-Paul Török, « Littré et Mallarmé », dans les actes du *Colloque Littré dans le Troisième Millénaire* recueillis par Michel Mourlet, *Littré au xxie siècle. Le colloque du bicentenaire*, France-Univers, 2004, p. 129.
57 Van Gogh avait trouvé ce dessin « bien joli » ; lettre à Bernard, Arles, c. mardi 22 mai 1888, *vangoghletters*, n° 612.
58 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. mardi 19 juin 1888, *vangoghletters*, n° 628.
59 Le tableau porte la date *1887* qui a vraisemblablement été ajoutée plus tard. Il paraît bien inutile d'avoir antidaté ce tableau car, même réalisé en 1888, il figure dans les productions les plus avancées de la période.
60 *Ibidem*, note 58.

61 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, 26 juin 1888, *vangoghletters*, n° 632.

62 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 15 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 640. À propos de ces échanges, voir M. Roskill, *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, Greenwich, 1970, p. 125 sqq.; M. Roskill, «Van Gogh's exchanges of work with Emile Bernard in 1888», *Oud Holland*, 1971, n°s 2-3, pp. 142-179.

63 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, juillet 1888, in Harscoët-Maire 1997, p. 177.

64 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. 17-20 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 643.

65 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, dimanche 15 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 641.

66 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, dimanche 29 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 649.

67 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, dimanche 29 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 650. Dans cette lettre, Van Gogh rapporte à Theo qu'il a reçu dix croquis de Bernard, «comme son Bordel».

68 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, 30 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 651.

69 Lettre de Van Gogh Bernard, Arles, 26 juin 1888, *vangoghletters*, n° 632.

70 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. dimanche 5 août 1888, *vangoghletters*, n° 655.

71 *AmV*, f° 70. Sur la base d'une lettre de Bernard à Aurier datée du 17 janvier 1888 (coll. part.), plusieurs auteurs ont supposé que leur rencontre à Saint-Briac remontait à l'été 1887 (voir Bogomila Welsh-Ovcharov 1981, pp. 53, 264; Clément Siberchicot 2010, p. 81 texte et note 1, et McW 2012, n° 27. Dans cette lettre, Bernard lui propose de faire des plaques lithographiques avec une œuvre d'un artiste impressionniste et, au dos de la feuille ainsi illustrée, des textes d'Aurier et de ses amis. Or, c'est au cours de l'hiver 1888-89 qu'il est question de lithographies dans l'œuvre de Bernard. En ce tout début d'année 1889, le jeune peintre se sera trompé en datant sa lettre de 1888. Voir également note 1.

72 Albert Aurier, «Le Salon de 1888», *Le Décadent*, n° 11, 15-31 mai 1888, pp. 9-14; n° 12, 1er-15 juin 1888, pp. 8-12.

73 *AmV*, f° 70.

74 Voir Albert Aurier, «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *MdF*, n° 15, mars 1891, pp. 155-165.

75 Paris, 1867; Blanc s'était fondé sur les écrits du Hollandais Humbert de Superville.

76 Voir Patricia Townley Mathews, *Gauguin-Albert Aurier's Symbolist Art Theory and Criticism*, Ann Arbor, 1984, pp. 235-237.

77 *Ibidem*, p. 258 sqq.

78 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. dimanche 5 août 1888, *vangoghletters*, n° 655.

79 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 4 juillet 1888, Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16; Harscoët-Maire 1997, p. 176; McW 2012, n° 32.

80 *AmV*, f° 69.

81 L'aquarelle porte la mention erronée, et probablement inscrite plus tard: «*Vitrail fait a St Briac 1887.*»

82 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 4 juillet 1888, in Harscoët-Maire 1997, p. 176; ces photographies ont aujourd'hui disparu.

83 Ce dessin peut vraisemblablement être identifié avec celui décrit sommairement par Van Gogh comme: «Un paysage avec figures, tres étrange», lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 29 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 650.

84 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 8 ou 9 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 637.

85 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. 5 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 698.

86 Il avait en effet essayé de peindre une «Procession», dès l'été 1887, pendant son séjour à Saint-Briac, sans aucun résultat.

87 Lettre de Madeleine Bernard à son frère, [Asnières], 3 mai 1888, in Harscoët-Maire 1997, p. 164.

88 Lettre de Bernard à sa mère, Saint-Briac, 4 mai 1888, in Harscoët-Maire 1997, pp. 164-167.

89 *Ibidem*.

90 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 16 mai 1888, in Harscoët-Maire 1997, pp. 167-168.

91 Lettre de Bernard à son père, Saint-Briac, 4 juin 1888, in Harscoët-Maire 1997, p. 172.

92 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 16 mai 1888, in Harscoët-Maire 1997, pp. 167-168. Apparemment, le Bernard de 1888 n'était pas aussi pieux qu'il voudrait le faire croire plus tard.

93 Lettre de Bernard à son père, Saint-Briac, 4 juin 1888, in Harscoët-Maire 1997, p. 172. Un examen de réflectographie infrarouge du grand tableau *Madeleine au Bois d'Amour* confirmerait cette hypothèse.

94 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 21 juin 1888, *vangoghletters*, n° 629.

95 Gauguin cite presque littéralement un passage de la lettre du 26 juin 1888 (*vangoghletters*, n° 632) sur les mérites de Jésus par rapport au méprisable Salomon dans un fragment préservé d'une lettre à Schuffenecker: «Quel artiste, ce Jésus qui a taillé en pleine humanité et quel emmerdeur ce Salomon», in Merlhès 1984, p. 216, n° 162. Voir Ziva Amishai-Maisels, *Gauguin's Religious Themes*, New York-Londres, Garland, 1985, pp. 21, 22.

96 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Quimperlé, 14 août 1888, in Merlhès 1984, p. 210, n° 159.

97 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Pont-Aven, c. 12 septembre 1888, in Merlhès 1984, p. 216, n° 162.

98 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Quimperlé, 8 octobre 1888, Merlhès 1984, p. 248, n° 168.

99 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Copenhague, 14 janvier 1885, Merlhès 1984, p. 87, n° 65.

100 Lettre de Gauguin à Van Gogh, c. 8 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 675.

101 *AmV*, f°s 75 et 76.

102 Voir note 46. Dans son inventaire de 1893, Bernard mentionne des toiles de 10 non identifiables: *Orage sur les blés / fond de paysage de Ploubalay*, comme ayant été exécutées à «St Briac. Juin 1888» (n° 29); *Champs de blé levant et vue du bourg de St-Briac avec son église* (n° 36) en «juin 1888»; une toile de 30, *Printemps fleuri dans le vallon de St Briac* (n° 69) qui figurait à la vente Tanguy où elle fit 50 francs; une toile de 12 (?) *Sous-bois* (n° 110), qui fut achetée par Vollard.

103 Peut-être identifiable avec le *Printemps fleuri* mentionné à la note précédente; voir lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 16 mai 1888, in Harscoët-Maire 1997, p. 168.

104 En 1886, à Pont-Aven, Bernard avait peint *Août, verger à Pont-Aven* dont il avait fait cadeau à la pension Gloanec (voir chapitre II).

105 Le tableau proposé en échange par Gauguin n'est pas identifié. Bernard présente cet incident comme arrivé en 1887 dans l'*Aventure de ma vie*, f° 74; il le date de 1888 dans «Quelques souvenirs de Pont-Aven», in Rivière 1994, I, p. 298, qui parut à peu près au moment de la rédaction de son autobiographie en 1939 (publication originale: E.B., *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu*, [s.l.] 1939. Dans l'inventaire des tableaux vendus à Vollard du 22 mai 1901, *La Moisson de Pont-Aven* est indiquée comme «toile de 10», n° 27 avec une note: «Panneau décoratif de chez Gloannec».

106 Voir à ce sujet l'étude approfondie de Roland Dorn, *Décoration. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles*, Zurich, New York, Hildesheim, 1990; Munich, Olms Verlag, 1990.

107 Morane 2000, n° 16; le titre *Le Moissonneur* est plus à propos pour cette planche que le titre donné par D. Morane: *Bretonnes faisant la moisson* qui correspond plutôt au n° 14.

108 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, c. 21 novembre 1888, «As-tu vu les études que Bernard a rapportées de Bretagne. Gauguin m'en a raconté bien des chôses», *vangoghletters*, n° 722.

109 Lettre de Bernard à Andries Bonger, Florence, 14 mai 1893, Amsterdam, RPK-Bonger; McW 2012, n° 109. Bernard avait laissé le tableau en dépôt chez le Père Tanguy et le proposa à Bonger qui l'acheta, ainsi que deux autres grands tableaux faits à Pont-Aven, dans le but d'aider financièrement son jeune ami (voir aussi chapitre VIII).

110 «À Marie Lemasson», I, 1888, *ibidem*, p. 82.

111 Voir l'analyse d'Élisabeth Walter, «Madeleine au Bois d'Amour par Émile Bernard», *La Revue du Louvre*, 1978, n° 4, pp. 286-291.

112 Louvre, Archives centrales des Musées nationaux; voir É. Walter, *ibidem*, n° 8; par la suite, Bernard datera cette photographie de 1890, ce qui ne peut être exact. Une autre photographie prise pendant la même séance, probablement dans l'atelier de Bernard à Asnières, est datée de sa main 1887.

113 E.B., «Quelques souvenirs de Pont-Aven» (1939), in Rivière 1994, I, p. 299.

114 En réalité, Madeleine Bernard n'avait pas les cheveux roux.

115 Il fait totalement l'impasse sur les implications symbolistes de la figure, puisque le but de cette lettre était de rediriger Bernard vers la représentation de la réalité palpable; lettre de Van Gogh à Bernard, Saint-Rémy-de-Provence, c. 26 novembre 1889, *vangoghletters*, n° 822.

116 E.B., «Quelques souvenirs de Pont-Aven» (1939), in Rivière 1994, I, p. 299.

117 Élisabeth Walter a constaté ce changement de titre (*op. cit.*, pp. 286-290, note 7). Le tableau fut exposé à l'exposition *Émile Bernard*, Paris, galeries Roger Levesque, 1912, n° 36, comme appartenant à M. Schuffenecker.

118 Par exemple, Aurier l'utilise pour illustrer la transcendance de la nature, en opposition à la conception vulgaire, réaliste, «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *MdF*, n° 15, mars 1891, pp. 155-165.

119 A. Auriant, «Souvenirs sur Émile Bernard», *Maintenant*, n° 7, 1947, pp. 124-167, voir p. 129.

120 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, 30 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 651.

121 E.B., «Retour à la nature», 1888, in *Le Voyage de l'Être : poèmes d'évolution*, Le Caire, 1898, pp. 87-88.

122 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Pont-Aven, probablement c. 12 septembre 1888, in Merlhès 1984, p. 216, n° 162.

123 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, c. 23-24 août 1888, *vangoghletters*, n° 668.

124 *Ibidem* note 118; p. 163.

125 *AmV*, f° 76.

126 Van Gogh remercia Bernard de ce qu'il avait envoyé, en émettant cependant quelques réserves: «Un peu trop faits à la hâte»; lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, entre le jeudi 27 septembre et le lundi 1er octobre 1888, *vangoghletters*, n° 690.

127 Lettre de Gauguin à Van Gogh, Pont-Aven, c. 26 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 688.

128 Lettre de Gauguin à Van Gogh, Pont-Aven, c. 8 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 675. Gauguin souffre de dysenterie, se plaint de la pluie et rapporte qu'il dessine «de la main de la tête et de cœur en vue de ce que je veux faire plus tard».

129 E.B., «Mémoire pour l'histoire du symbolisme pictural de 1890» (1919), in Rivière 1994, I, p. 203.

130 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles c. dimanche 5 août 1888, *vangoghletters*, n° 655.

131 Lettre de Van Gogh à Bernard, Saint-Rémy-de-Provence, c. 26 novembre 1889, *vangoghletters*, n° 822.

132 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, c. 11 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 680.

133 Lettre de Van Gogh à Bernard, entre le mercredi 19 et le mardi 25 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 684.

134 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 18 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 683.

135 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 3 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 694.

136 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 18 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 683.

137 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, entre le mercredi 19 et le mardi 25 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 684.

138 Lettre de Gauguin à Van Gogh, Pont-Aven, c. 26 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 688.

139 Lettre de Gauguin à Van Gogh, Pont-Aven, 1er octobre 1888, *vangoghletters*, n° 692.

140 Vojtěch Jirat-Wasiutyński, H. Travers Newton Jr., *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, Cambridge, 2000, pp. 104-114. Selon les auteurs, il s'agirait même de deux petits autoportraits que chacun aurait insérés dans le portrait de l'autre. Je remercie Annie Champié qui a découvert la similitude entre le dessin de Gauguin et sa représentation dans l'autoportrait de Bernard.

141 Paris, Éditions Bernard Grasset.

142 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 3 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 694.

143 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 4 ou 5 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 697.

144 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. 5 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 698.

145 Marcel Guérin, *L'Œuvre gravé de Gauguin*, Paris, H. Floury, 1927, p. XII.

146 André Fontainas, Louis Vauxcelles et Gabriel Mourey, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours : l'architecture et la sculpture*, II, Paris, Librairie de France, 1922, chap. VII, p. 275.

147 Ernest Ponthier de Chamaillard était avocat lorsqu'il rencontra Gauguin à Pont-Aven. Celui-ci l'initia à la peinture et l'encouragea à devenir peintre.

148 Marcel Guérin, *L'Œuvre gravé de Gauguin*, Paris, H. Floury, 1927, p. XIII.

149 Vente à Paris, Hôtel George-V, par l'étude Tajan, le 19 décembre 2001, n° 11 et André Cariou, cat. expo. Paris/Quimper 2003, pp. 134-137.

150 André Cariou suggère les «sablières [*poutres*] des chapelles bretonnes», *ibidem*, p. 134.

151 Voir Ziva Amishai-Maisels, *Gauguin's Religious Themes*, New York/Londres, 1985, pp. 30, 31. Les deux profils sont absents du croquis préparatoire, Carnet Walter, Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins; le profil de la jeune fille apparaît dans un dessin envoyé par Gauguin à Van Gogh dans une lettre, Pont-Aven, 25-27 septembre 1888; Merlhès 1984, p. 230, n° 165.

152 Lettre de Madeleine Bernard à son frère, Asnières, c. 20 octobre 1888, PennState-EBpapers.

153 *AmV*, f° 9.

154 *AmV*, f° 36.

155 *AmV*, f° 70.

156 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, 20 juillet 1887, in Harscoët-Maire 1997, pp. 157, 158. Voir chapitre III.

157 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. jeudi 12 avril 1888, *vangoghletters*, n° 596.

158 Le sujet peut être déduit d'une lettre d'Arles du mercredi 3 octobre 1888 de Van Gogh à Bernard, mentionné dans le contexte de la décoration de la «maison jaune», *vangoghletters*, n° 696.

159 Il se peut que les deux panneaux de cette première série aient été exposés aux Indépendants en 1890 comme «panneaux décoratifs»: *Le Printemps* et *L'Automne*.

160 Après l'avoir longtemps conservé dans son atelier, Puvis avait fini par accepter de le confier à Durand-Ruel pour qu'il le vende en novembre 1887. Voir Aimée Brown-Price, cat. expo. *Pierre Puvis de Chavannes*, Paris/Ottawa, 1976-1977, p. 26; *idem*, *Pierre Puvis de Chavannes*, cat. expo. Amsterdam 1994, pp. 157-159.

161 Voir chapitre VI.

162 Félix Fénéon, «Autre groupe impressionniste», *La Cravache*, 6 juillet 1889, in Joan U. Halperin, *Félix Fénéon. Œuvres plus que complètes*, Genève/Paris, 1970, I, pp. 157-159.

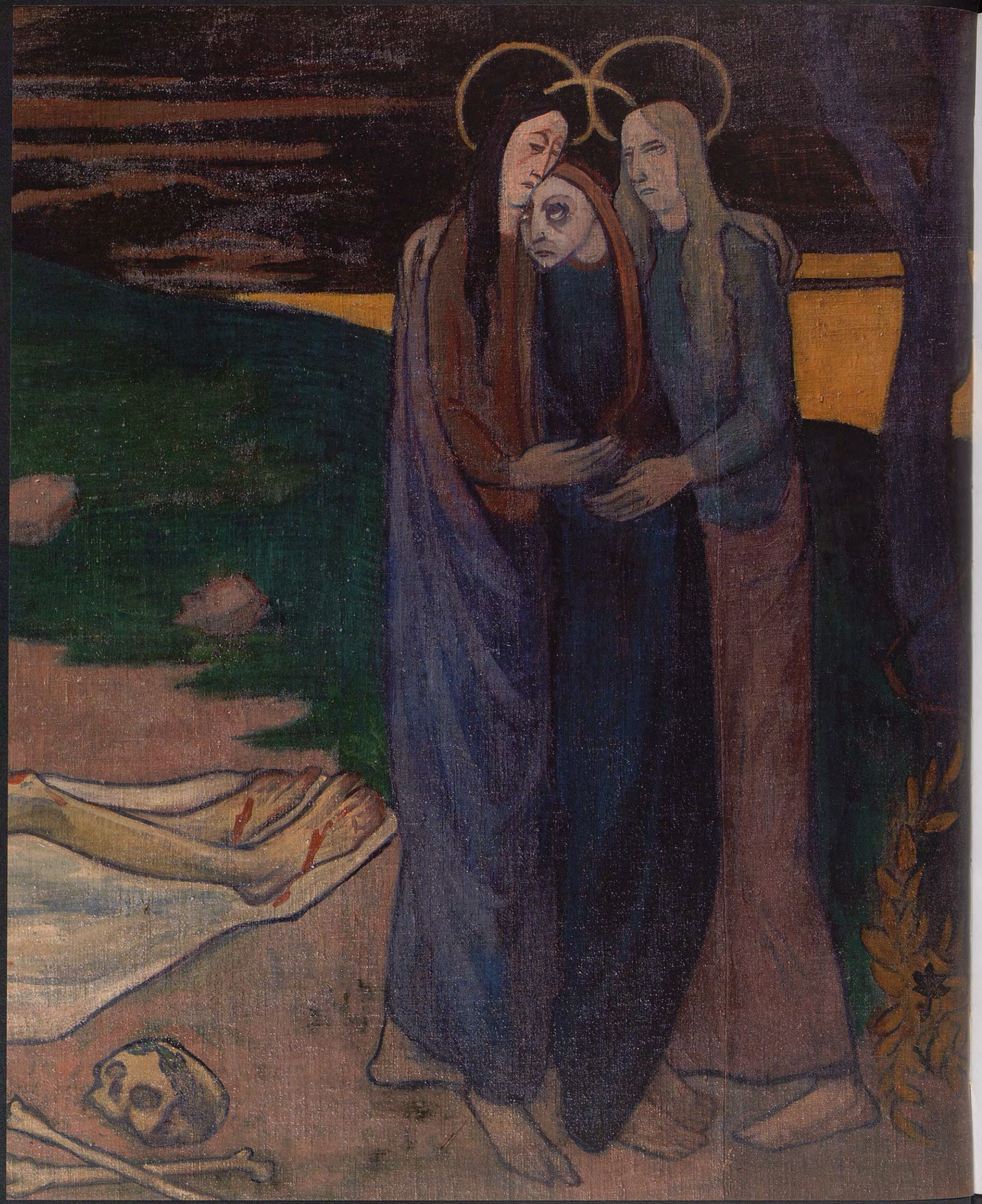
163 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, 3 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 696.

164 René Le Bihan, in cat. exp. *Émile Bernard*, Nîmes, musée Balore, 1993, p. 54.

165 Le tableau d'Orsay comporte l'inscription «*EB 87*», au-delà de la coupure, alors que celui de la collection Josefowitz porte une date et une signature à peine visibles. Dans son inventaire de 1893, Bernard mentionne «une toile de 30» *Baigneuses. Panneau central d'un triptyque* et la date de janvier 1887 (n° 48). Dans la liste des œuvres vendues à Vollard en 1901, Bernard date aussi de 1887, *Femmes nues. 3 toiles formant la décoration de mon atelier à Asnières* (n° 79). Il semble cependant plus sûr de conserver la date clairement indiquée de 1889 sur le tableau Havemeyer, non seulement par simple logique mais également pour des raisons stylistiques.

166 MaryAnne Stevens, in cat. expo. *Emile Bernard. 1868-1941. A Pioneer of Modern Art*, Mannheim/Amsterdam, 1990, pp. 234-235.

167 Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, huile sur toile, 1907, New York, The Museum of Modern Art.



Le Christ décloué de la Croix
1889
(détail ill. 85)

Chapitre VI

Amor profanus, amor divinus
1889-1890

Après l'exaltation de Pont-Aven, Bernard s'était retrouvé seul à Asnières, loin de ses deux « mentors » du moment. Avait-il fait pression auprès de son père pour qu'il finance son séjour dans la communauté d'artistes que Van Gogh et Gauguin devaient fonder en Arles ? Toujours est-il qu'il semble en conflit ouvert avec lui et c'est ce qui transparaît dans les lettres que lui écrit Vincent van Gogh et dans la correspondance que celui-ci entretient avec Gauguin et son frère Theo[1]. Bernard ne sait pas encore qu'un drame va le toucher au plus profond de son cœur, même si cet événement ramène Gauguin à Paris, et que leurs retrouvailles vont à nouveau se nourrir, de l'inspiration de l'un, et du savoir-faire de l'autre. Dans les milieux artistiques parisiens, deux clans s'affrontaient. Le conflit, plus ou moins latent depuis la huitième et dernière exposition des impressionnistes en 1886, avait été déclenché par l'exposition que *La Revue indépendante*, réputée pour soutenir les néo-impressionnistes, préparait. En réaction, Schuffenecker, qui s'était vu refuser ses œuvres, sera à l'origine de l'exposition chez Volpini. L'union du groupe avant-gardiste s'exprimait aussi par des achats de tableaux. Theo van Gogh organisa une petite exposition des œuvres de Gauguin qui avaient enthousiasmé Degas : il faillit lui acheter un « paysage de printemps[2] ». Vincent, de son côté, pressait Theo de « prendre un beau Bernard[3] » après avoir vu *Le Pardon* que Gauguin avait apporté à Arles.

En attendant d'intéresser Theo, Bernard avait déposé ses toiles chez le Père Tanguy[4]. Albert Aurier fit un compte rendu de ce qu'il avait vu dans la boutique. De toute évidence, il avait considérablement amélioré son vocabulaire critique au contact des artistes : les scènes bretonnes de Bernard y présentent « une synthèse de dessin, de composition et de couleur digne de tels maîtres primitifs[5] ».

Après le drame d'Arles qui faisait la une du journal local *Le Forum républicain*[6], Gauguin était rentré en toute hâte à Paris en compagnie de Theo van Gogh qu'il avait appelé au chevet de son frère. Émile Schuffenecker l'hébergeait rue Boulard dans le 14e arrondissement de Paris. Bernard s'était précipité pour lui rendre visite et c'est ainsi qu'il apprit la pénible nouvelle de la folie de Vincent. Le 1er janvier, il écrivit une lettre à Albert Aurier « *parce qu'aussi* [il s'était] *intéressé à lui* » pour épancher sa peine d'avoir perdu pour toujours son « *meilleur ami et un des cerveaux les plus admirables et puissants* » qu'il ait connus[7].

Les peintres graveurs

Quelques jours avant son arrivée en Arles, Gauguin avait discuté « affaires » dans une lettre à Vincent, en voulant parler « de la lithographie ». Ce dernier lui avait aussitôt fait part de ses réserves : « Voici mon opinion. Faire des lithographies le soir. Vous moi Bernard, Laval… bon – j'en suis certes mais pour leur publication périodique je n'en serai certes pas tant que je ne suis pas plus riche que cela. J'en ai plus qu'assez pour la peinture. – On y est dans la lithographie toujours pour son argent même en n'achetant pas les pierres. Cela ne couterait pas trop cher – je ne dis pas – mais enfin pour une publication quelque humble qu'elle fusse nous y serions à quatre pour au moins 50 francs "chaque". Et encore… Dites moi le contraire si vous voulez, je n'insiste pas, mais enfin je dis ce que je dis. – J'ai déjà une petite expérience d'un essai. Mais le… encore… que j'ajoute c'est que cela ne durerait point et surtout ne prendrait point non plus dans le public. – et nous continuerions toujours à y être pour nos frais. Même si nous y sommes pour nos frais à la rigueur j'en suis encore pour faire ces lithographies en question –

77
La Chanteuse du café-concert
1888, zincographie, 27,8 × 22,5 cm.
Paris, Institut national d'histoire de l'art.

reste d'après le conseil et sous les auspices de votre frère[10].» Bernard, de son côté, déclare à Marcel Guérin que « c'est lui qui avait eu l'idée d'obtenir sur le zinc ces lavis grenus qu'on remarque sur ses planches et sur celles de Gauguin, en prenant un pinceau et en diluant avec de l'eau l'encre sur le zinc[11] ». Les restrictions financières avancées par Vincent incitèrent-elles Bernard à utiliser cette technique ? Rien n'est moins sûr car le jeune peintre avait déjà probablement exploité ce procédé de remplacer la pierre lithographique par une plaque de zinc, notamment pour réaliser sa gravure *La Chanteuse du café-concert* **[ill. 77]**, inspirée par la fameuse lithographie *Mademoiselle Bécat aux Ambassadeurs* de Degas[12]. Son coût modéré ne constituait pas son seul attrait. Les plaques de zinc étaient faciles à transporter, et les artistes composaient leur dessin à l'atelier, directement sur ce support, en évitant par conséquent la phase intermédiaire sur papier transfert. Les plaques étaient encrées au crayon gras ou au pinceau, puis fixées chimiquement. Cette technique présentait cependant quelques inconvénients : un support rugueux sur lequel toute tache se voyait et une grande incertitude quant au résultat final.

Il est difficile de dater la série de Bernard qui n'est pas précis à ce sujet. Gauguin avait fini ses gravures mi-février, avant de partir pour Pont-Aven[13]. Bernard dit qu'ils exécutèrent leurs séries indépendamment l'un de l'autre : « *Il avait terminé son album lorsque je lui montrai les miennes* », et ajoute : « *Elles lui plurent tant qu'il en rajouta deux exécutées dans la manière que j'avais trouvée* »[14]. Le financement des gravures de Bernard reste un mystère. Theo van Gogh pourrait l'avoir pris en charge car Vincent insistait pour qu'il se rapproche du jeune peintre. Mais il a été justement remarqué par ailleurs qu'un imprimeur de la réputation d'Edward

Jamais par contre – même sans frais – je serais pour leur publication. Est ce à nos frais et pour notre propre plaisir et usage alors je vous le repète j'en suis. Est ce que vous en presumez autre chose ?? je n'en serais pas. ne me dites pas que cela coûte si peu que cela s'il s'agit de publier[8].» L'événement déclencheur de l'intérêt de Bernard et Gauguin pour la zincographie est sans conteste le Salon des peintres graveurs qui s'était tenu chez Durand-Ruel du 23 janvier au 14 février 1889.

« Si Bernard a probablement initié Gauguin à la zincographie (comme Gauguin a guidé Bernard dans la sculpture sur bois), c'est Théo van Gogh qui, connaissant les avantages d'une diffusion par l'estampe, l'engage dans cette voie[9] » pour le compte de Boussod et Valadon. Gauguin confirme ce fait à Vincent : « J'ai commencé une série de lithographies pour être publiées afin de me faire connaître. C'est du

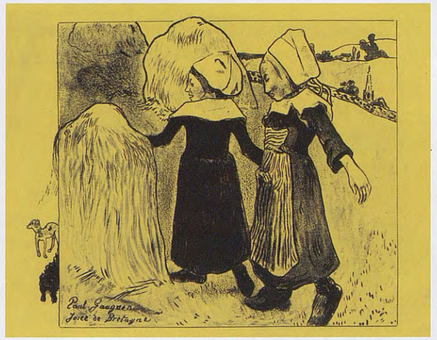


Fig. 47. Paul Gauguin, *Joies de Bretagne*,
1889, zincographie coloriée à la main, 20 × 22,2 cm.
Collection privée.

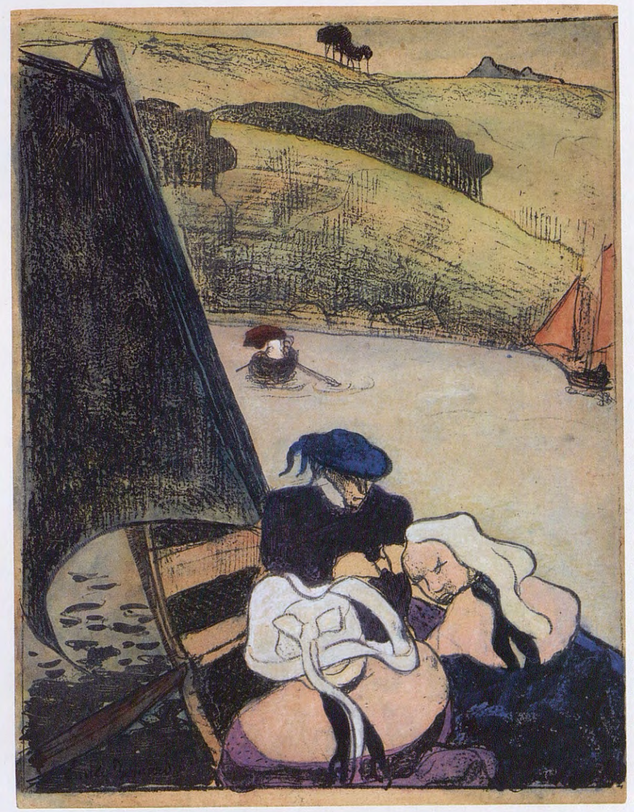
Ancourt, qui travaillait pour Toulouse-Lautrec, n'aurait certainement pas livré ce genre de qualité plutôt rustique[15]. En tout état de cause, la série de Bernard ne peut avoir entraîné une dépense élevée.

L'album de Bernard comprend huit gravures, couverture comprise[16]. Celle-ci porte un symbole en forme de feuille d'érable et la date « 89 », quatre gravures ne portent que la feuille, deux gravures sont signées et datées « 89 ». Il est donc probable que 1889 est la date d'exécution de tout l'album et non la dernière semaine de novembre 1888, comme il a été avancé[17]. Le symbole en forme de feuille accompagnant la signature fait son apparition ici pour la première fois ; elle témoigne de sa relation proche avec Émile Schuffenecker, qui allait lui-même, dès 1890, orner son cachet d'atelier d'une feuille symbolisant le lotus théosophique. Bernard avait rendu visite à Schuffenecker dès son retour de Bretagne[18], et les deux peintres restèrent très liés au cours des années qui suivirent. Schuffenecker était profondément intéressé par les écrits d'Helena Blavatsky et d'Édouard Schuré, et partageait donc avec Bernard une fascination pour le mysticisme[19].

Différemment des zincographies de Gauguin qui reproduisent pour la plupart des tableaux existants ou caractéristiques de son répertoire, l'album constitue un ensemble thématique et stylistique cohérent, car il a été réalisé à partir de dessins conçus spécialement pour ce projet. Sur le plan stylistique il poursuit, en l'affirmant, l'écriture synthétiste élaborée l'année précédente et la comparaison avec des dessins de Bretonnes envoyés à Van Gogh de Saint-Briac, en juillet 1888, est d'ailleurs éloquente. L'effet décoratif, aplati, des gravures de Bernard est accentué par les couleurs – elles-mêmes dictées plutôt par des considérations artistiques que par la vraisemblance –, qui furent ajoutées ensuite à la main pour les rendre plus commerciales. À l'état non coloré, on distingue les grains d'intensité différente auxquels l'artiste a eu recours pour traiter chaque surface circonscrite, de façon à donner à l'ensemble un aspect décoratif. Il était parvenu à cet effet de grain en mélangeant de l'eau à l'encre lithographique grasse. Par ses gravures, Bernard montre son intention de traduire le caractère primitif, rude, de la vie paysanne bretonne, mais il manifeste par-dessus tout sa volonté de ne pas se soumettre à la beauté conventionnelle.

Les deux zincographies que Gauguin a ajoutées à sa série après avoir vu celles de Bernard sont sûrement *Joies de Bretagne* [fig. 47] et *Bretonnes à la barrière* car ce sont celles qui se rapprochent le plus du style synthétiste de Bernard par leur dessin linéaire, l'aspect aplati des formes et la représentation compressée de l'espace, bien qu'elles empruntent leurs motifs à des dessins, pastels et peintures faits en Bretagne l'été précédent et à son séjour de 1886[20].

Contrairement à Gauguin qui cherchait à séduire par l'élégance du trait et par les allusions littéraires afin de se « faire connaître[21] », le dessein de Bernard n'était pas de rechercher l'adhésion du public : il était parti de l'idée de faire de « *la peinture d'enfant* », comme l'été précédent, et, avec une insouciance alarmante, il avait poussé cette idée à son extrême : le japonisme radical du *Retour du Pardon* par exemple **[ill. 78]** montre son audace et son goût de l'insolite. La défiance de Bernard envers les canons traditionnels atteste d'un tempérament provocateur, insensible au qu'en-dira-t-on, qui ne se rencontra en peinture moderne qu'au début du mouvement Fauve, ou dans le cubisme analytique de Picasso ou de Braque.

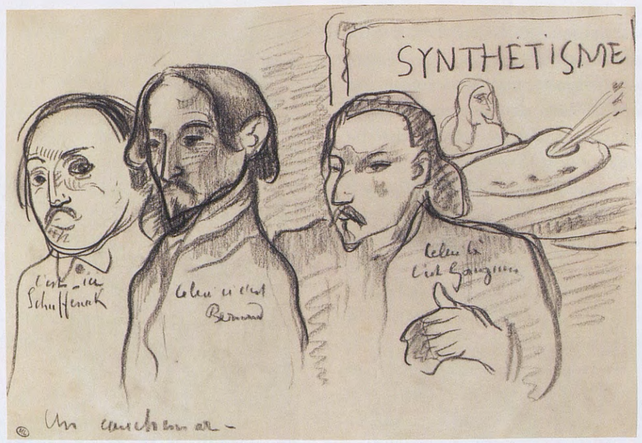


78
Le Retour du Pardon
1889, zincographie, 31,3 × 24,7 cm.
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art.

L'exposition du café Volpini

La première mention publique des albums de Gauguin et de Bernard se trouve dans le catalogue de la célèbre exposition du café Volpini, qui allait se tenir à proximité de l'Exposition centennale organisée dans le cadre de l'Exposition universelle au début de l'été 1889[22]. Elle était née d'un conflit entre symbolistes et pointillistes : depuis Arles, dans la première quinzaine de novembre 1888, Gauguin rapportait à Bernard que Theo van Gogh avait visité Seurat et Signac et qu'il soupçonnait ces derniers « de commencer une campagne (ayant la Revue Indépendante comme siège de leur propagande) contre nous autres. On y représentera Degas *Gauguin surtout* Bernard etc… pire que des diables dont il faut s'écarter comme des pestiférés – Voilà grosso modo ce qui se dit[23] ». Gauguin eut l'honneur d'y être invité mais regretta « de ne pouvoir accepter une invitation que [*son*] ami *Schuffenecker* [*avait*] sollicitée vainement pour lui[24] ».

La contre-offensive rassemblait des « artistes impressionnistes et synthétistes », comme le stipulent le catalogue et l'affiche[25]. Gauguin, Bernard, Laval, Anquetin, Schuffenecker, Léon Fauché, Daniel de Monfreid, Louis Roy et Ludovic Nemo (pseudonyme pris par Émile Bernard) devaient y exposer. Vers la fin mai 1889, Schuffenecker « aiguillonné autant par sa rancœur que par les exhortations de Gauguin[26] » se voit confier les négociations relatives à cette exposition par son ex-confrère de la Bourse, qui avait regagné Pont-Aven. Schuffenecker obtient de présenter des toiles dans un café éphémère[27]. Bernard rapporta que le propriétaire du Café des Arts, Monsieur Volpini, italien et amateur d'art, « avait considéré comme une bonne fortune la proposition d'une exposition chez lui » car la commande de miroirs prévus pour la décoration des murs avait pris du retard[28]. Gauguin, enthousiaste, presse Schuffenecker pour qu'il limite l'ensemble des peintres exposés à « un petit groupe de copains » dont le cœur comprendrait Schuffenecker, Guillaumin, Bernard et lui-même, chacun fournissant dix tableaux, alors que par ailleurs Vincent pourrait en accrocher six, Roy et « l'homme de Nancy » (Léon Fauché) deux chacun. Et il ajoute de manière catégorique : « Je refuse d'exposer avec les *autres* Pissarro, Seurat etc.[29].» Guillaumin, qui représentait plus ou moins les impressionnistes mentionnés dans le titre, refusa. Vincent van Gogh se retira à contrecœur après avoir donné son accord, à la demande de Theo qui, après réflexion, s'inquiéta de la portée artistico-politique de cette exposition[30]. Il estimait en effet qu'il n'était pas sage d'organiser une exposition dans un lieu si proche de l'exposition officielle, car « cela avait un peu l'air d'aller à l'Exposition Universelle par l'escalier de



79
Le Cauchemar
c. 1889, crayon sur papier, 18,3 × 26,8 cm.
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

80
Le Petit Courte-Cuisse
1887, huile sur toile, 46 × 38 cm.
Collection privée.

service[31] ». Theo voulait surtout éviter de s'impliquer dans les intrigues des peintres d'avant-garde d'autant plus que « les *autres* » comprenaient plusieurs artistes avec lesquels il avait de bonnes relations, comme Pissarro et Seurat.

Gauguin n'avait convié ni Laval, ni Sérusier, pourtant ses fidèles suiveurs. Quant à Louis Anquetin, il ne fut ajouté que plus tard, grâce à Bernard. Dans ce contexte, avoir offert à Bernard une place égale à la sienne montre la haute estime dans laquelle il tenait son jeune confrère. Le catalogue montre qu'Émile Bernard et son double, Ludovic Nemo, exposèrent plus d'œuvres que prévu : vingt-deux tableaux et trois aquarelles. Avec sa série d'estampes, il était l'artiste le mieux représenté. Après la défection de Guillaumin[32], Gauguin l'avait tranquillisé : « Exposez tous, tout ce que vous voudrez », lui avait-il écrit, l'assurant qu'il ne fallait pas faire attention à la jalousie suscitée par l'organisation de cette exposition. Puis, paternel, il ajouta : « Vous savez que j'aime beaucoup et vos intentions d'art et leur résultat, donc je souhaite que vous réussissiez. Je crie sur les toits : "Faites attention au petit Bernard, c'est quelqu'un"[33].» Dans un dessin provocateur, plein d'autodérision, Bernard se représenta en position dominante au sein du groupe et l'intitula *Le Cauchemar*[34] **[ill. 79]**.

Bernard a choisi de présenter les deux seules œuvres datées (1887) du catalogue, toutes deux des peintures au pétrole, sous un nom d'emprunt à multiples facettes : « Ludovic Némo ». Pourquoi ce nom ? Ses contemporains devaient remarquer aussitôt qu'il avait emprunté le nom du capitaine du fameux roman d'aventures de Jules Verne[35] pour indiquer le caractère exploratoire de ce tableau. Ce choix indiquait aussi son désir d'œuvrer dans l'anonymat qui s'exprimerait plus tard lors de sa tentative de fonder la société des Anonymes[36]. Puis, plus généralement, suivant la lettre que Gauguin adressa à Schuffenecker[37], il a été suggéré qu'il voulait par ce procédé se « faire une immense réclame article en sa faveur », mais peut-être ne suffit-il pas ici d'y voir cela car le choix des œuvres signées ainsi est significatif : l'une d'elles, le n° 87, *L'Après-midi à Saint-Briac* **[ill. 31]** appartenait alors à Émile Schuffenecker, l'autre, le n° 74, *Le Petit Courte-Cuisse*, portrait d'un jeune ouvrier, à Jacques Tasset son ami de collège[38] **[ill. 80]** ? Avait-il l'intention d'attirer une attention particulière sur ces deux peintures innovatrices

expressément datées dans le catalogue pour mettre en évidence leur précocité, et dans le but d'inviter la critique à les juger d'une façon plus objective ?

Le choix des tableaux – en majorité des sujets bretons – qui seront accrochés à l'exposition, sous son nom, est instructif quant à l'impression qu'il voulait donner de ses travaux synthétistes. Parmi ses œuvres plus anciennes, *Les Chiffonniers – Clichy* (n° 7) est identifiable avec le tableau de 1887 aujourd'hui au musée départemental Maurice Denis **[ill. 27]**, et les *Fleurs en pots* (n° 8) avec les *Tulipes et cyclamen* de 1887 **[ill. 43]**. *Femme et oies* (n° 86), appartenant à « Régis Delbœuf », se reconnaît dans le tableau très synthétiste de l'été 1887 **[ill. 30]**. Quant à *La Moisson – Bretagne* (n° 19), il s'agit probablement du célèbre tableau de l'été 1888, conservé depuis 1977 au musée d'Orsay **[ill. 62]**. Le n° 79, *Les Peupliers*, est le tableau qui appartiendrait bientôt à Eugène Boch **[ill. 63]**. Le n° 18 du catalogue mentionne une *Marche au Calvaire* qui n'est aujourd'hui connue que par une photographie[39] **[ill. 81]**. Ce tableau se trouvait sans doute dans l'atelier de Schuffenecker quand il fit son portrait puisqu'il y figure, inversé **[fig. 48]**[40]. Cette peinture, sévèrement synthétiste, affiche l'aspect religieux de son travail à Saint-Briac pendant l'été 1888. Le n° 75, *Baigneuses*, appartenant à Albert Aurier, correspond bien évidemment aux *Jeunes Filles au bord de la mer*, d'inspiration chavannienne et cézannienne **[ill. 71]**. Quant aux *Bretonnes dans la prairie* **[ill. 50]**, Bernard affirmera plus tard qu'il figurait à cette exposition, et dans ce cas, il pourrait s'agir du n° 14 du catalogue[41].

Albert Aurier avait participé activement à l'organisation de l'exposition. Bernard lui reconnaît d'ailleurs d'en avoir trouvé le titre, mais il se révèle directif avec le jeune critique d'art qu'il charge de la publicité : « *J'ai recours à votre amitié aujourd'hui, et surtout à vos idées artistiques pour nous seconder autant que possible c. à d. faire mettre en toutes les feuilles que vous connaissez* […] *une note dans cet esprit : "À voir au Café des Arts (Pavillon des Beaux-Arts, en face du Pavillon de la Presse) l'exposition d'un nouveau groupe d'impressionnistes. Le local est dû à l'intelligence de M. Volpini, l'artistique directeur du Grand Café. Les exposants sont : Paul Gauguin, Émile Bernard, Émile Schuffenecker, Charles Laval, Louis Anquetin, Vincent, Roy. (Nous publierons un compte rendu précis de cette exhibition).*" » Aurier devait aussi publier le catalogue de l'exposition dans un numéro spécial du *Moderniste illustré* dont il était le rédacteur en chef[42]. Mais, malgré tout l'intérêt qu'il avait pour les artistes concernés, Aurier n'en exprimait pas moins sa réserve quant au choix du local : le 27 juin alors que l'exposition avait commencé, il écrivit : « Heureusement, j'apprends que l'initiative individuelle vient d'essayer ce que l'imbécillité

81
La Marche au Calvaire
1889, huile sur toile, n.c.
Localisation actuelle inconnue.

administrative, à jamais incurable, n'aurait jamais consenti à accomplir. Un petit groupe d'artistes indépendants ont réussi à forcer les portes, non point du palais des Beaux-Arts, mais de l'Exposition, et à créer une minuscule concurrence à l'exhibition officielle. Oh ! l'installation est un peu primitive, fort bizarre et, ainsi qu'on dira sans doute, *bohême !*… Mais que voulez-vous ? si ces braves diables avaient eu, à leur disposition, un palais, ils n'auraient certes point accroché leurs toiles aux murs d'un café. » L'auteur donne un « amical et sincèrement admiratif salut aux belles toiles de Gauguin, Bernard, Schuffenecker »[43]. En vérité, le plaisir tranquille de contempler l'art était quelque peu troublé par des intrusions. « L'approche de ces toiles est défendue par des buffets, des pompes à bière, des tables, le corsage de la caissière de M. Volpini et un orchestre de jeunes Moscovites dont l'archet déchaîne dans le vaste hall une musique sans relation avec ces polychromies[44] », écrit ironiquement le critique Félix Fénéon.

Mais, champion des néo-impressionnistes, il montre une attitude pour le moins sceptique à l'égard de ces peintres synthétistes. Il décrit Bernard et Laval comme de simples suiveurs de Gauguin qui devraient un jour ou l'autre se départir de son influence : « Tous deux s'affranchiront de l'estampille de ce peintre dont l'œuvre est trop arbitraire ou du moins résulte d'un trop spécial état d'esprit pour que les nouveaux venus y puissent utilement prendre leur point de départ[45]. » Fénéon donne une vision très largement fondée sur les caractéristiques du cloisonnisme tel qu'il avait été défini par Édouard Dujardin[46] une année plus tôt : « Les larges traits dont M. Bernard cerne accidents de terrain et êtres sont le réseau de plomb d'un vitrail. » Fénéon semble ennuyé par le manque d'élégance et par le goût de Bernard pour le primitivisme des figures : « En leur dispositif très

Fig. 48. Émile Schuffenecker, *Autoportrait*, c. 1889-90, huile sur toile, 73 × 92 cm. Collection privée.

simple, ses figures rappelleraient parfois des poses traditionnelles si quelque geste barbare ne déconcertait aussitôt le souvenir[47]. » Ciblant particulièrement les *Baigneuses*, il n'est pas interdit de penser qu'il distinguait ce tableau pour la simple et bonne raison qu'il appartenait au soutien des exposants, Albert Aurier. Celui-ci exhortait ses lecteurs à aller visiter cette exposition inhabituelle, et à la comparer à l'art plus convenu de l'Exposition centennale en opposant l'approche synthétique, rafraîchissante, à « l'habileté et le truquage à l'outrance » qui caractérisait tant la production artistique contemporaine[48]. Il se réjouissait du parallélisme des buts de ce nouveau style en peinture et en littérature, alors que Fénéon précisément le déplorait. Jean Lorrain, lui, critique d'art « scandaleux » de l'époque, se montre surexcité par « toute la palette irisée, du maure au rition, du bleu pâle au rouge vif, de l'impressionniste Bernard jaillissant en trombes et ruisselant en cascades […]. Le clou décidément consacré des soirées de l'Exposition : cette apothéose de liquides clartés, ces jets d'eau lumineux aux nuances d'azalées, et évoquant effectivement dans l'imagination des lettrés la vision des nymphes dans un arc-en-ciel et des sirènes dans un bol de punch du Bernard déjà nommé[49] ».

Le groupe du Café des Arts s'aperçut très vite de l'échec de « leur opération marketing » : « *Rien de vendu ! Rien ni dans les feuilles journalières ni dans les journaux dits artistiques*[50] », écrivit de Bretagne un Bernard bien désappointé. Pourtant, malgré son amertume, l'artiste officialiserait un autre de ses talents : critique d'art. Il publia en effet son premier article dans *Le Moderniste illustré*, sur l'Exposition centennale[51], comme Gauguin l'avait fait dans les numéros précédents[52]. Des croquis des deux artistes illustrent le numéro du 10 août. Dans son article, Bernard se déclare admiratif des œuvres de Corot, Millet, Ingres, Delacroix, Daumier, et dans une moindre mesure de Courbet et de ses anciens héros. Il aime Manet, et remarque particulièrement Puvis de Chavannes pour ses *Femmes au bord de la mer* qu'il qualifie de pur chef-d'œuvre. Il déplore que Raffaëlli soit surreprésenté par rapport aux autres impressionnistes tels Monet et Pissarro, et regrette l'absence de Gauguin. La non-participation de Degas, Renoir, Seurat et Cézanne lui est particulièrement douloureuse, en regard de la présence d'imitateurs de seconde classe comme Besnard. Ces omissions lui rendent la peinture académique ou du juste-milieu, comme celle de Bastien-Lepage, Baudry, Bonnat, Cormon, Henner, Dagnan-Bouveret, « *insupportable* ». Évidemment, les rudes critiques de Bernard et de Gauguin sur l'exposition officielle pendant leur propre exposition au café Volpini avaient toutes les chances d'être interprétées comme un outrage à l'encontre du milieu officiel des beaux-arts.

Après la fermeture de l'exposition, Gauguin et Bernard plongèrent dans un abîme de doutes. Bernard déposa tous les catalogues invendus chez le Père Tanguy, et partit pour Saint-Briac, espérant ranimer la flamme dans le cœur de Marie Lemasson. Lorsqu'il arriva à Saint-Briac le 2 août, il confia à sa mère : « *Tout entre la fille et moi s'est très bien passé*[53]. » Puis, quelques jours plus tard, le ton a changé car il lui annonce dans un *post-scriptum* : « *Je suis bien guéri de Marie. Je ne l'aime plus du tout, inutile d'en parler, cet amour était imbécile*[54]. » Évidemment il avait appris le dessein que réservait Madame Lemasson à sa fille, à savoir qu'elle l'avait promise à son notaire « *à qui elle avait confié ses fonds* ». Dépité mais fier, il ne tarda pas à combler ce vide sentimental en retrouvant par hasard une jeune fille rencontrée à Asnières, Charlotte Brisse, venue passer ses vacances dans la propriété familiale de La Chapelle. Comme pour se venger d'avoir perdu l'affection de Marie, il tomba passionnément amoureux de Charlotte qui lui « *offrait une culture, un raffinement, une sensibilité* » qu'il ne trouvait pas chez Marie[55].

Gauguin résidait à Pont-Aven depuis la fin mai et Bernard avait suivi l'ordre de son père de ne pas s'y rendre[56]. Cependant, fin juillet, Gauguin avait fui Pont-Aven, « plein de monde étranger abominable », pour résider dans le village beaucoup plus rural du Pouldu, à l'hôtel Destais, avec Meijer De Haan. Tous deux réalisent la fameuse décoration de la salle à manger de la Buvette de la plage, l'auberge de Marie Henry. Bien qu'en bonne compagnie, Gauguin traversait une période de dépression aiguë. « Je suis […] dans un marasme épouvantable de tristesse », écrivit-il à Bernard. Il était pourtant persuadé qu'il en ressortirait plus fort : « J'espère que cet hiver vous verrez […] un Gauguin presque nouveau. […] Ce que je désire c'est un coin de moi-même encore inconnu »[57]. Bernard admirait sa capacité à surmonter les

crises : « *Gauguin cherche et doute peu. Quelle chance il a*[58]. » De son côté, Bernard, bien que porté par son nouvel amour, était en proie au plus grand désarroi artistique. Il écrivit à Gauguin : « *Je ne* [sais] *quels doutes d'impuissance totale me* [possèdent] *à chaque instant vis à vis de l'ineptie de mes productions. Ce que je fais me semble, à vraiment vous parler, des commencements d'ébauches.* » Le primitivisme même qui avait marqué son travail d'audacieuse façon était remis en question. Il s'avoue obsédé par les procédés techniques « *tels que pâte, solidité, fluidité* » qui se réfèrent à la « *qualité spéciale de chaque chose* » et craint que sa peinture ne soit qu'une transcription de ses sensations visuelles. Chaque fois qu'il pousse ses recherches à l'extrême, il redoute de s'égarer « *dans l'absolutisme le plus complet* », pour n'atteindre qu'au « *non-affirmatif, au vide, au creux* ». « *Je ne sais plus où je suis du tout* », avouait-il. Il ressent une « *grande maladresse de la main* », alors qu'il cherche à atteindre un « *bouleversement total de la technique* » qui finit par le pousser à « *l'absurde* »[59].

Sa tendance naturelle à la complexité était perturbée par la découverte de l'art d'autres peintres, d'autres pays et d'autres temps. « *À vous dire tout ce que je pense, toutes ces exhibitions des derniers temps, Corot, Delacroix, Daumier, Manet, Puvis, Od. Redon, Cézanne, les primitifs français récemment mis à jour au Louvre* […] *Cluny – l'Et*[h]*nographique, l'art primitif rétrospectif français, je suis fourbu de toutes ces visions*[60]. » Gauguin lui répondra judicieusement : « Vous avez *trop vu* en trop peu de temps. Reposez-vous de voir (très longtemps)[61]. » Même l'invitation – exceptionnelle pour un si jeune artiste – d'exposer en janvier 1890 au Salon avant-gardiste des XX à Bruxelles n'avait pas réussi à le tranquilliser[62].

La curiosité visuelle et la force émotionnelle dont Bernard était doté lui avaient permis d'explorer divers chemins stylistiques et artistiques en même temps. Il lui semblait maintenant se trouver dans une position post-moderne où tout choix artistique est possible. La sincérité et l'authenticité de l'artiste étaient à l'épreuve car le choix d'un style pouvait constituer une pose plus qu'un mode d'expression authentique. Son écriture « *primitive* », sa « *peinture d'enfant* », qui lui paraissaient prometteuses quelques mois auparavant, avaient dégénéré à ses yeux, pour ne devenir que simple maladresse.

Il avait conscience de s'écarter progressivement, mais inexorablement, de la voie qu'il avait ouverte avec Gauguin durant l'été 1888, et se trouvait maintenant dans l'errance. « *C'est plus par* perversité *que je m'en égare que par conviction*[63]. » Il est difficile de savoir quand ce processus avait commencé. Les tableaux peints pendant les quelques semaines passées à Saint-Briac entre août et septembre ne montrent aucun signe de son tourment mental ou stylistique. Les paysages au contraire attestent une plus grande compréhension de Cézanne et une aptitude à intégrer ce style dans le synthétisme. Un des exemples les plus heureux de cette fusion est le paysage représentant une *Rue à Saint-Briac* **[ill. 82]** où il saisit les formes caractéristiques des éléments du paysage, par des courbes vigoureusement cernées. La peinture est composée en une perspective plongeante et cintrée relativement simple, contrebalancée par une technique recherchée de la surface peinte. Les surfaces colorées sont remplies à coups de brosse délibérément négligés qui se veulent proches de l'inachevé hésitant de Cézanne. Comme son éminent modèle, Bernard laisse apparaître une grande partie de la toile dont la couleur sable unifie les surfaces de blanc cassé, de rose, de violet et de vert. Un autre paysage, également datable de cette période à Saint-Briac, *Trois Bretonnes au bord de la mer à Saint-Briac* **[ill. 83]** est un exemple d'abstraction contrôlée où l'on retrouve la même rudesse volontaire de la touche. Comme *Rue à Saint-Briac*, il s'agit d'une synthèse remarquable traduisant parfaitement les impressions auxquelles Bernard avait été exposé.

Et pourtant Bernard n'était toujours pas satisfait car il considérait ces intéressantes compositions synthétiques comme de simples exercices. Il est exact qu'il se restreignait là à des recherches techniques, telles que « *pâte, solidité, fluidité*[64] », sans y ajouter la dimension émotionnelle, littéraire, de l'art à laquelle Gauguin faisait allusion dans sa réponse à sa lettre[65]. Ces œuvres ne sont pas le résultat de la recherche d'un art symbolique, suggestif, et il eut sans doute le sentiment de perdre l'initiative de l'avant-garde symboliste. Pour donner à son travail une dimension poétique, il n'eut cependant pas besoin de chercher bien loin dans ses souvenirs pour nourrir ses tableaux. Il n'avait qu'à se remémorer les contes merveilleux de son enfance encore si proche et cette rêverie le délivrait de son sentiment de solitude :

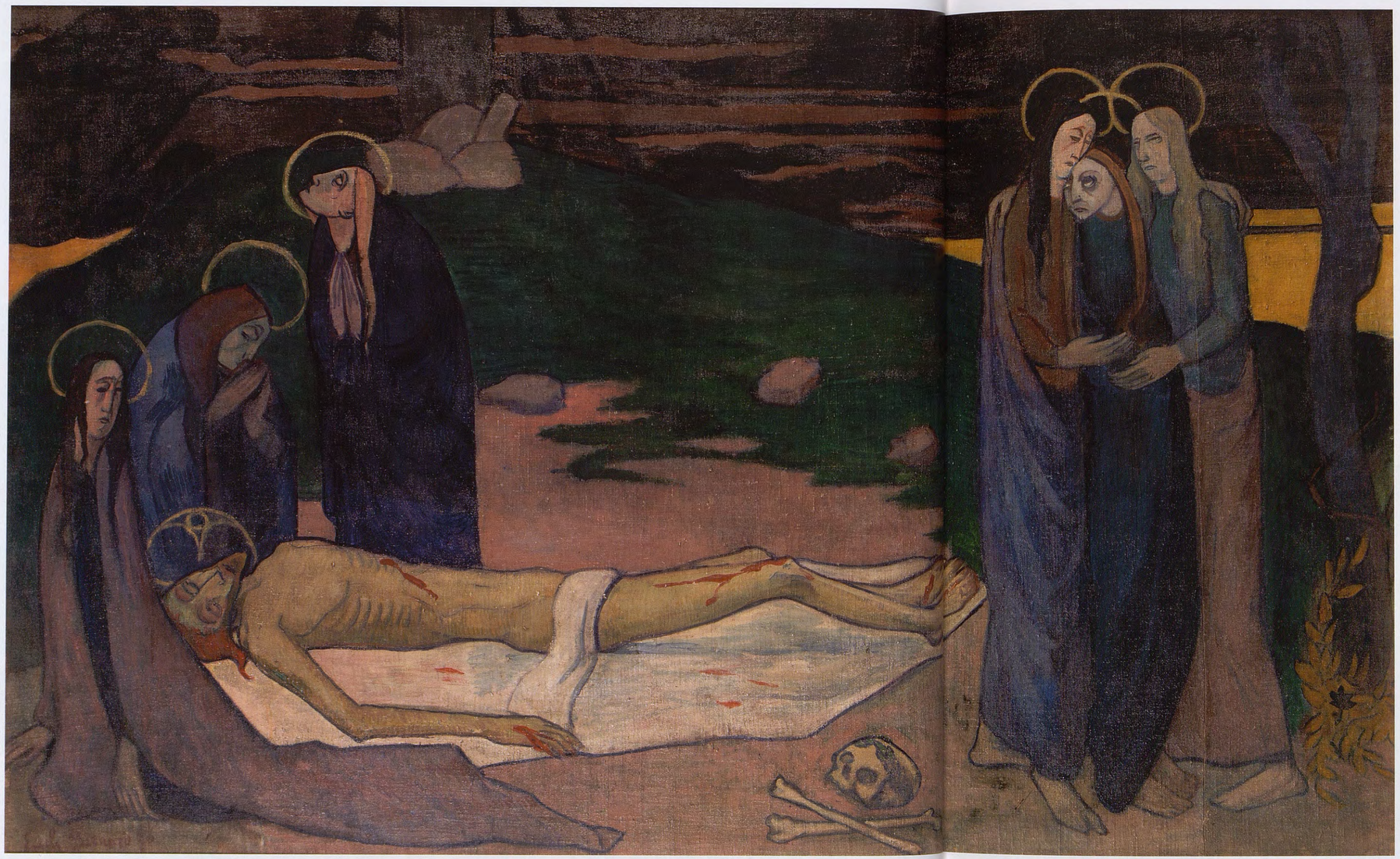
Je n'avais pas de camarades,
Assis au fond du petit lit
Par la fièvre miné pâli
J'ai rêvé des belles dorades :
J'ai lu les grands livres d'images
Pleins de merveilleux contes d'or
La belle au bois dormant qui dort
Sur un lit digne des rois mages
L'oiseau bleu sillonnant les nues
Comme un lapis oriental[66]…

82
Rue à Saint-Briac
1889, huile sur toile, 91 × 71,5 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

84
L'Oiseau bleu
1889, huile sur toile, 73 × 60 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Le tableau *L'Oiseau bleu*, de 1889, constitue déjà une tentative de cet ordre[67] **[ill. 84]**. Un prince y est transformé en oiseau bleu par un coup de baguette magique. Les deux fées vêtues de robes médiévales de couleurs vives sont traitées en coups de brosse nourris, à la manière de Cézanne. Le décalage entre style et contenu trahit l'indécision de Bernard sur la direction à donner à son art. Son désir d'unir la technique cézannienne avec les buts du synthétisme produit un résultat paradoxal encore exacerbé par le défi, incarné par Gauguin, de créer un art exprimant un sentiment personnel sur le sujet représenté. Il s'engagea donc bientôt dans la recherche d'une alternative stylistique et de sujets auxquels il pouvait s'identifier. Il se tourna tout naturellement vers l'art médiéval et les sujets religieux qui enchantaient ses rêves d'enfant et agissaient aujourd'hui sur lui comme une soupape salvatrice. L'intense sentiment d'isolement qu'il ressentait par rapport à sa famille – alors même qu'il était contraint de vivre avec elle par manque de moyens financiers – était décuplé par son idylle clandestine avec Charlotte Brisse. Celle-ci partageait son sentiment religieux exalté : « *J'étais redevenu très croyant. Avec mon amour profond mon mysticisme avait reparu* », écrivit-il plus tard au sujet de cette période. « *Je m'enivrais d'encens, d'orgue, de prières, de vitraux anciens, de tapisseries hiératiques, et je remontais les siècles, m'isolant de plus en plus du mien dont les préoccupations industrielles ne m'inspiraient que dégoût.* » Madeleine aussi partageait son monde légendaire : « *Nous nous enfoncions dans notre amour pour le passé à des profondeurs qui bientôt nous firent voir nos parents comme des personnages effacés ou n'existant plus* »[68].

83
Trois Bretonnes au bord de la mer à Saint-Briac
1889, huile sur toile, 53 × 64 cm.
Collection privée.



85
Le Christ décloué de la Croix
1889, huile sur toile, 90 × 130 cm.
Collection privée.

Les grandes décorations religieuses

Ce bouleversement de tout son être datait de son dernier séjour à Saint-Briac, durant lequel Bernard se déclarait littéralement envoûté par la Bretagne : « *La Bretagne avait refait de moi un catholique prêt à lutter pour l'église* » et se sentait redevenir « *peu à peu un homme du Moyen Âge* » n'aimant « *plus que la Bretagne* »[69]. Cette emprise forte se concrétisa dans deux grands tableaux peints dans la maison d'Asnières. Comme il l'avait fait chez Madame Lemasson, il choisit des sujets religieux pour décorer sa chambre : *Le Christ décloué de la Croix*, et *Le Christ au jardin des Oliviers*[70] **[ill. 85 et 86]**. Ce dernier a disparu et n'est plus connu que par une photographie. *Le Christ décloué*, œuvre de grandes dimensions, 90 × 130 cm est un manifeste de primitivisme. Le Calvaire constituant le fond du tableau est traité en rose et vert émeraude, le pied de la Croix est juste discernable. Derrière, le ciel sombre est strié de nuages étirés qu'éclairent les derniers feux d'un coucher de soleil. Le corps couché du Christ, émacié et exagérément long – comme le corps de femme de *Madeleine au Bois d'Amour* – est entouré de deux groupes de trois femmes – les trois Maries –, l'un priant derrière la tête du Christ, l'autre se lamentant, debout, à ses pieds. Familier de l'iconographie médiévale, Bernard a assemblé, dans la même composition, deux épisodes d'une même histoire. Au tout premier plan, sont figurés, en accord avec la tradition, le crâne qui donna son nom à la colline et les os en croix (qui font référence à Adam dont le corps avait nourri l'arbre à partir duquel la Croix fut fabriquée) symboliques du péché originel d'Adam racheté par le sacrifice de la Croix. L'arbre dénudé à l'extrême droite du tableau, pourvu de nouvelles pousses à la base du tronc, représente la substitution de l'Ancien Pacte entre Dieu et son peuple par le Nouveau entre le Christ et son troupeau.

Toute référence à la technique cézannienne moderniste a disparu. Les figures sont cernées de contours forts, remplis principalement de bleus et de violets. Leurs proportions sont volontairement déformées, leur conformité anatomique important moins que leur capacité à provoquer un sentiment. Bernard pourrait ici avoir été inspiré par des bois médiévaux. Il devait d'ailleurs bientôt en réaliser un lui-même : le *Christ sur la Croix*, dans le but probable de capturer le sentiment qui l'avait inspiré par l'intermédiaire de la technique[71] **[ill. 142]**.

Convaincu d'avoir défriché une nouvelle voie, il était impatient de connaître l'opinion de Gauguin et Van Gogh. Au début du mois de novembre, il expédia au premier une photographie du *Christ décloué de la Croix*. Celui-ci lui fit part de ses encouragements assortis de maintes louanges,

« bien arrangé comme ligne et effet », mais s'avoua quelque peu déconcerté par l'iconographie médiévale de Bernard et en particulier par la répétition du groupe des trois Maries. Apparemment ignorant de ce procédé iconographique, Gauguin interpréta ces « personnages » comme « nécessaires peut-être à l'arrangement des lignes »[72]. Deux semaines plus tard, Bernard envoya à nouveau à Gauguin, de même qu'à Van Gogh à Saint-Rémy, des photographies d'une autre œuvre religieuse qu'il venait d'achever. Gauguin avait reçu, d'après sa lettre, deux photos. Il s'attacha particulièrement à un *Christ* qui peut être identifié avec *Le Christ au jardin des Oliviers*, l'autre grand tableau qui décorait la chambre de Bernard à Asnières **[ill. 86]**. La composition, qui figura dans la collection Vollard mais dont on ignore aujourd'hui la localisation, est conçue comme une tapisserie médiévale, le jardin en compose le fond. Un Christ raide et anguleux est en prière à gauche, un ange plonge littéralement d'un nuage pour lui apporter le calice de la souffrance. À droite, un groupe serré de soldats en armures se cache derrière les arbres. La date et la signature sont assorties d'une feuille à droite, de la même manière que les gravures des *Bretonneries*. Gauguin, cette fois, ne ménagea pas ses éloges : « La toile respire d'un bout à l'autre une volonté, un style imaginatif que je trouve tout à fait épatant. La longueur démesurée de la figure en prière est très hardie et ajoute à son mouvement. Vous avez bien fait de l'exagérer […]. Bien disposés les guerriers. » Suit un paragraphe remarquable dans lequel l'artiste réagit à ce qui peut être perçu comme la première marque d'animosité de Bernard vis-à-vis de son aîné. Gauguin en saisit immédiatement l'allusion : « On aperçoit une tête de Judas qui me ressemble vaguement dans la photographie. Soyez tranquille je n'y vois pas de mal. » L'ironie de Gauguin lui permettait de garder de la distance, et il continue sa lettre en détaillant les parallèles entre leurs développements artistiques respectifs[73]. Il existe en effet une analogie remarquable dans leur choix des sujets. Gauguin venait en effet de finir *L'Agonie au jardin des Oliviers*, tableau célèbre où il se représente lui-même, au tout premier plan, comme Christ souffrant **[fig. 49]**.

En quelques semaines, Gauguin avait donc servi de modèle pour le Judas de Bernard et pour son propre Christ. Sa version est cependant fondamentalement différente de la conception médiévale et austère de Bernard. Gauguin cherche non seulement à établir un lien entre un épisode biblique et une situation contemporaine, comme dans *La Vision*, mais également à le transformer en une déclaration poétique personnelle de souffrance. Par son identification

86
Le Christ au jardin des Oliviers
1889, huile sur toile, 97 × 162 cm.
Localisation actuelle inconnue.

au Christ, il veut signifier son abandon par ses camarades comme le Christ fut abandonné par ses apôtres. Gauguin était convaincu d'avoir fait là un de ses meilleurs tableaux : « Je crois que je viens de créer ma meilleure chose[74] », écrivit-il à Schuffenecker.

Mais, alors qu'il s'était reconnu sous ses traits de Judas dans le tableau de Bernard, Gauguin ne pensait pas que le jeune peintre l'avait abandonné. Il était en effet le seul qui le comprît réellement, même dans ses œuvres les plus ésotériques comme la sculpture de la *Vénus noire*, qu'il venait d'envoyer à Theo van Gogh. Au moins Bernard l'appréciait-il, puisque comprendre n'était pas nécessaire : « Pourquoi comprendre ? C'est bien ou pas artiste. » [Paul Gauguin, *Vénus noire*, céramique, 1889, New York, Nassau County Museum, Gray 91]. Gauguin ne joignit pas non plus son *Agonie au jardin des Oliviers* au lot de tableaux qu'il envoya à Theo : « Inutile de la montrer à Van Gogh ; elle serait encore moins comprise que le reste[75]. »

Quant à Vincent van Gogh, il avait été inspiré par ce thème à deux reprises, une première fois en juillet 1888, et une seconde fois en octobre 1888, et par deux fois il détruira l'œuvre pour le même motif – « je me dis qu'il ne faut pas faire des figures de cette portée sans modèle ». En juillet 1888, il avait confié à son frère (voir chapitre V) avoir gratté une grande étude peinte « un *Jardin des Oliviers* – avec une figure de Christ bleue et orangée, un ange jaune[76] ». En ce mois de novembre 1889, son frère Theo lui relate sa visite à Bernard : « Lui aussi a fait un Christ au jardin des oliviers. Un Christ violet à cheveux rouges avec un ange jaune. C'est bien difficile à comprendre et la recherche du style donne souvent quelque chose de ridicule à ses figures[77]. » Quand il reçut les photographies des « travaux » de Bernard, le verdict de Vincent fut sans appel quand il compara *Bretonnes dans la prairie* ou *Madeleine au Bois d'Amour* « à ce cauchemar d'un christ au jardin des oliviers[78] ».

L'envoi de Bernard comprenait au moins quatre reproductions photographiques : une *Adoration des bergers* **[ill. 87]** ; une *Annonciation* **[ill. 89]** ; *Le Christ au jardin des Oliviers* **[ill. 86]** ; *La Marche au Calvaire* **[ill. 81]**. Van Gogh avait déjà accueilli avec scepticisme le dessin que Bernard lui avait envoyé sur le thème de l'Adoration d'après la fresque qu'il avait peinte dans sa chambre-atelier chez Madame Lemasson en juillet 1888. En dehors du tableau, de dimensions modestes, de ce sujet, il avait également réalisé un bois figurant une variante **[ill. 88]**. Cette gravure, qui peut être datée de 1889 ou un peu plus tard, avait sans doute pour but d'appliquer ses expérimentations médiévistes à un support rustique compatible avec leur nature primitive[79]. Dans le tableau, le décor représente un paysage aux formes synthétiques aplaties. Une tentative délibérée de construire l'espace à la manière des primitifs réduit ce paysage à une toile de fond devant laquelle la scène principale est confinée à l'angle inférieur gauche de la peinture. Pour *La Marche au Calvaire*, qui peut vraisemblablement être identifiée au tableau antérieurement exposé chez Volpini, Bernard s'était servi d'un procédé vénitien, l'image de dévotion, où les éléments les plus essentiels de la scène sont figurés en gros plan. L'*Annonciation* avait été décrite par Theo comme « une figure agenouillé entouré d'anges ». L'incapacité (ou le refus) de Theo à reconnaître le sujet religieux est significative. Ignorant apparemment l'origine de ce procédé de perspective du début de la Renaissance, il semble surpris par la disposition des figures sur un « terrin […] à grands carraux » mais apprécie la « figure d'ange qui a vraiment de la noblesse »[80]. Bernard avait exécuté cette œuvre dans une harmonie remarquable de bleu outremer et vert foncé. Ces tons, la composition, le sujet, indiquent un modèle du Quattrocento comme Fra Angelico ou Benozzo Gozzoli.

Van Gogh n'entendait rien à cette entreprise de création d'un nouvel art s'écartant de la représentation du réel et dont l'impact émotionnel serait produit par des formes et des couleurs suggestives. Il se refusait à reconnaître l'intérêt d'un art au pouvoir évocateur fondé sur l'imagination et sur les modèles primitifs. Sa critique vis-à-vis de Bernard fut donc très dure, plus dure que celle qu'il avait osée envers Gauguin ; après tout, ce dernier avait une relation commerciale avec son frère. Qu'il ne comprît pas ou simplement qu'il ne prît pas au sérieux les principes qui sous-tendaient le travail de Bernard, Van Gogh regretta le manque de réalisme de ses tableaux. Dans l'*Adoration*, l'Enfant Jésus ne reçoit pas les soins de sa mère qui « se met à prier au lieu de donner à

Fig. 49. Paul Gauguin, *L'Agonie au jardin des Oliviers*,
1889, huile sur toile, 73 × 92 cm.
West Palm Beach, Norton Gallery of Art.

87
Adoration des bergers
1889, huile sur toile, 46 × 55 cm.
Collection privée.

têter » et les figures à genoux sont qualifiées de « grosses grenouilles éclesiastiques agenouillés ». Pour lui, l'*Annonciation* est une rencontre fortuite sur une « terrasse avec deux cyprès, que j'aime beaucoup ». Les anges sont élégants, admet-il, mais il nie la portée religieuse de la scène : « Je me demande si c'est une mystification et ces figurantes ne me disent plus rien. » Le « Christ portant sa croix » (c'est-à-dire la *Rencontre du Christ et de sa mère* **[ill. 90]**, inventaire n° 3, n° 41) est « atroce » et sa composition est un « poncif ». Comme il l'avait fait en juillet 1888, Van Gogh supplia cette fois encore son jeune ami « de vouloir bien un peu redevenir toi » car, pour lui, force était de constater : « C'est un échec mon brave, tes tableaux bibliques[81]. » Il n'est donc pas étonnant que cette lettre marquât la fin des échanges épistolaires entre Bernard et Van Gogh. Quand Bernard publia des extraits de la correspondance de Van Gogh au *Mercure de France*, au début des années 1890, il oublia sagement cette critique[82].

Ces échanges de pensées sur son art marquent une rupture décisive avec les frères Van Gogh ; pour autant, le camp symboliste n'en ressortait pas plus uni. Le sujet sensible restait celui de l'antériorité historique qui faisait constamment surface et allait inévitablement entraîner des tensions. Gauguin aborde d'ailleurs ce point dans une lettre à Theo : « Je ressemble cette année à Bernard dit un hollandais [le peintre J.J. Isaacson, ami de Meijer De Haan] » et il ajoute : « Nous faisons tous deux des recherches différentes dans le même but. But que j'ai pensé depuis longtemps mais que je ne formule que depuis peu[83] », ce qui constitue une présentation correcte de la situation, bien que Gauguin ne reconnaisse que trop peu à Bernard de lui avoir montré le chemin de l'abstraction, du primitivisme et de l'innocence. Plus loin, dans cette même lettre, Gauguin écrira à Theo les mots clés qui régiraient la ligne directrice de sa vie : « À la civilisation pourrie je cherche à opposer quelque chose de plus naturel, partant de la sauvagerie[84]. » Au moment où il

écrivait ces mots, Gauguin avait terminé son bas-relief profondément pessimiste et sensuel : « Soyez amoureuses vous serez heureuses. » L'art de Gauguin évoluait vers un contenu sauvage et évocateur, celui de Bernard allait dans le sens opposé.

Bernard étudiait « les procédés italiens et allemands primitifs, la signification symbolique que peut contenir le dessin abstrait et mystique des Italiens » depuis le début de 1888[85]. Les thèmes religieux de l'automne 1889 étaient donc le résultat d'un long processus de gestation et sa façon de les repenser constituerait sa contribution personnelle à l'iconographie du symbolisme. Quelques années plus tard, Émile Schuffenecker écrira dans sa courte biographie d'Émile Bernard les lignes suivantes qui mettent en évidence l'importance et la nouveauté de son travail : « La sublime agonie du Christ, la montée douloureuse au Calvaire, la trahison du jardin des olives et la pamoison de la Vierge devant le long corps meurtri du divin crucifié. Tout cela d'un art austère et

89
Annonciation
1889, huile sur toile, 39,5 × 47 cm.
Collection privée.

88
L'Adoration des bergers
1889, gravure sur bois, 56,7 × 45,5 cm.
Pont-Aven, musée de Pont-Aven.

mâle[86]. » Il exprime en effet, un jour d'amertume vers 1919, le sentiment que Gauguin lui en avait volé la primeur. Selon lui en effet, le premier tableau symboliste de Gauguin était « *un tableau d'inspiration chrétienne : La Lutte de Jacob avec l'Ange* » qui donne à voir un changement inattendu dans le travail d'un peintre à « *l'esprit grossièrement sensualiste et antichrétien* ». Il pense que Gauguin n'était pas seulement intéressé par son travail comme source de renouvellement stylistique, mais qu'il était également fasciné par son « *mysticisme catholique* », unique façon, pour le jeune artiste, d'accéder à l'art symboliste car « *le symbolisme est d'essence chrétienne. C'est la création considérée comme langage divin, c'est l'invisible manifesté par le visible* »[87].

Pourtant la peinture religieuse ne parvenait pas à réconforter Bernard. À l'échec de l'exposition Volpini, à l'incompréhension de la presse, à l'acrimonie ressentie à l'égard de Gauguin, s'ajoutait sa passion dévorante pour Charlotte Brisse. Tout ceci déclencha chez lui une nouvelle crise de dépression aiguë. Il décida de prouver au père de la jeune fille qu'il était capable de « *travailler et de nourrir* [sa] *femme*[88] ». Il demanda donc à Theo van Gogh de l'appuyer pour obtenir un travail de photogravure chez Goupil, mais cela ne se fit pas[89]. Il résolut alors de repartir à Lille[90] où se trouvaient ses racines et sa grand-mère – revenue depuis peu dans la ville – et s'inscrivit à l'Académie des beaux-arts pour apprendre le dessin industriel sur textile. Un ami de son père – Bernard père était industriel dans le textile –, Monsieur Beaumier, dessinateur sur textile à la retraite, acceptait de l'aider. Il le prévint qu'il devrait s'astreindre à

90
Rencontre du Christ et de sa mère
1889, huile sur panneau, 66,5 × 77 cm.
Collection privée.

un apprentissage « *fort long et fort pénible*[91] » qui ne lui laisserait que peu de temps pour peindre. Pendant son séjour, Bernard se rendit plusieurs fois à Paris et tenta de conserver un contact épistolaire avec Gauguin et Schuffenecker.

Début février 1890, Bernard fut invité à découvrir des tableaux récents de Van Gogh chez Theo, invitation qu'il dut malheureusement décliner car il a « *pris en marchant une entorse*[92] ». Un mois plus tard, venu passer quelques semaines dans la capitale, il se précipita avec Aurier et Gauguin au Salon des Indépendants où étaient accrochées les nouvelles œuvres de Vincent[93]. Déchiré entre son amour pour Charlotte, gagner sa vie et renoncer à la peinture, il était prêt à céder à l'invitation de Gauguin à partager sa nouvelle aventure : émigrer à Madagascar pour y « vivre libre et faire de l'art ». Gauguin espérait que Schuffenecker accepterait de financer le voyage en vendant un terrain. Il conseilla donc à Bernard d'oublier sa fiancée : « La plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a », lui dit-il, espérant que ces mots pourraient décider Bernard à tourner le dos à cette « civilisation pourrie »[94] car, comme lui, il était un « artiste qui ne peut travailler son art ici en Europe[95] ». Dans un élan de confiance retrouvée, Émile avait confessé à Schuffenecker qu'il était en période de doute religieux au point d'avoir préféré être mort : « *La mort sans souffrance*[96] ». La proposition de Gauguin à ce moment critique apparut donc comme une opportunité très attrayante : « *N'est-il pas juste que nous remontions jusqu'à cette enfance des civilisations, que nous partions en un mot pour l'inconnu, les chimères et les illusions ?* » Cependant l'éventualité de tout laisser était plus proche de la réalité dans l'esprit de Gauguin que dans celui de Bernard qui était probablement encore retenu par son « *amour illimité* » pour Charlotte Brisse et « *une affection immense* » pour Madeleine[97]. Puis il se rendit à l'évidence, ses déceptions dans le dessin industriel, la décision prise par Charlotte pour qu'il n'abandonne pas sa carrière d'artiste pour elle, réduisirent à néant ses projets de mariage[98]. Libéré, enthousiaste à l'idée de laisser derrière lui tous ses tracas, il écrivit à Gauguin qui lui avait proposé de partir avec lui à Madagascar : « *Partir, fuir, loin, tout là-bas,* […] *où que ce soit, pourvu que dans l'inconnu !* […] *Laisser là cette abominable Europe, ces mufles, ces cancres* […] *cette engeance pestiférée*[99]… » En attendant, Bernard était sur le point de quitter Lille définitivement. Il prévint sa mère de son retour à Paris le 27 juin et lui dit simplement : « *Je ne reviendrai pas à Lille, et vous saurez pourquoi bientôt*[100]. » Il avait fait un « *voyage très intéressant et tout artistique.* […] *Tournay* […] *Bruges* […] *Courtray* ». Son intérêt pour l'art médiéval fut régénéré, particulièrement par les fresques du xiie siècle découvertes récemment à Tournai [fig. 50] – « *Que cela était beau et bien de l'art que je rêve !* » – bien qu'il regrettât que les travaux de restauration aient endommagé le bâtiment d'origine. La seule peinture murale qui avait été sauvée était une « *une figure de fresque d'un style admirable du xiie siècle.* […] *Je tombe en admiration devant la grâce innée de ce mouvement, l'élégance de ces doigts minces, le rêve de ces yeux énormes ouverts sur quel monde plein d'horreurs ? Du pied à la tête cela est fleur, nuage, désir, cauchemar, amour. Certes le simple artiste qui la produit est mort inconnu, mais l'œuvre a traversé les temps pour venir jusqu'à nous les sensibles que font vibrer les nerfs* »[101]. Bernard découvrit dans les formes synthétiques de ces fresques médiévales l'expression directe du sentiment religieux qu'il avait toujours cherché. En effet, la fresque de la cathédrale de Tournai représentant sainte Marguerite ressemble de façon étonnante à la figure du Christ dans *Le Christ au jardin des Oliviers* exécuté quelques mois auparavant[102]. Il commença à explorer sérieusement les possibilités de transférer l'expression religieuse authentique dans son propre travail et choisit à nouveau comme technique la gravure sur bois non seulement à cause de son caractère ancien mais aussi de son coût peu élevé. Ses zincographies *Les Bretonneries* requéraient l'expertise d'un imprimeur, alors que les bois pouvaient être imprimés à la main, avec une cuillère. Dans les conditions financières précaires où il se trouvait, c'était un facteur important à prendre en considération. Il semble en effet que les parents d'Émile aient pris la décision de lui couper les vivres après son retour à Paris[103]. Le simple fait d'avoir vu ces merveilles du Moyen Âge avait suffi à le remettre sur la bonne voie. Pourtant, son ami Aurier critiquait exactement les qualités qu'il pensait avoir trouvées, comme la sincérité religieuse, et lui reprochait de se contenter, pour vêtir ses « idées de formes symboliques déjà trouvées, de formes symboliques anciennes, dont l'impression s'est affaiblie par l'abus qu'on en a fait *[…]* propres à faire suspecter votre sincérité ? ». Aurier l'exhorta alors à « découvrir ; soit dans la nature, soit dans la vie civilisée contemporaine, soit dans le monde des rêves, des matérialités symbolisantes aussi belles et aussi expressives que les vierges et les déesses »[104]. Aurier continue en citant les strophes principales du sonnet *Correspondances* de Baudelaire et démontre ainsi avoir opté pour un symbolisme poétique et suggestif qui trouvera son aboutissement dans son article fameux sur les prodromes du symbolisme pictural[105].

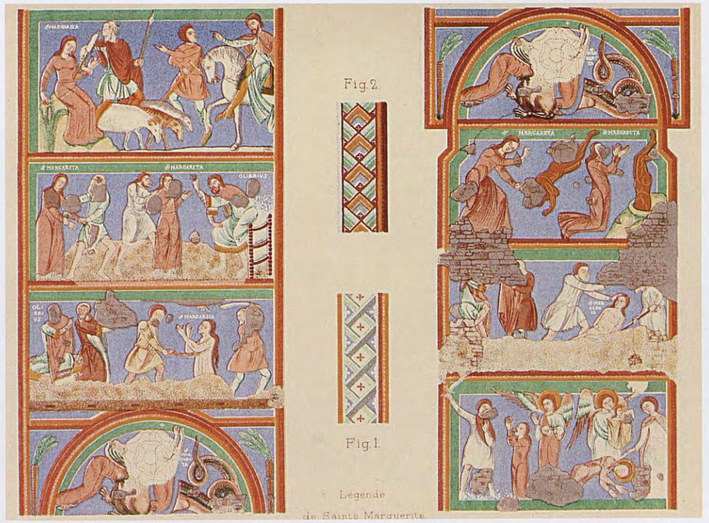


Fig. 50. Reproduction d'une peinture murale à la cathédrale de Tournai représentant la légende de sainte Marguerite, tirée de *Revue de l'art chrétien*, octobre 1885, p. 442.

À la mémoire de Van Gogh

Van Gogh mourut le 29 juillet 1890 à Auvers-sur-Oise. Bernard écrivit à Aurier pour l'informer de la terrible nouvelle. Cette fois, sa lettre n'adopte plus un ton douloureux mais une manière factuelle et même soignée, littéraire, comme s'il espérait qu'elle serait publiée. Il s'était précipité à Auvers pour assister aux obsèques, et pour aider Theo à organiser une modeste exposition à la mémoire de Van Gogh à l'auberge Ravoux, autour de son cercueil : « *Sur les murs de la salle où le corps était exposé, toutes ses toiles dernières étaient clouées lui faisant comme une auréole, et rendant par l'éclat du génie qui se dégageait cette mort plus pénible encore aux artistes*[106]. » En revenant de l'inhumation, il confia à l'ami de Theo van Gogh, Andries Bonger, qu'il considérait Van Gogh comme « *un vrai maître*[107] ». Le zèle de Bernard à conserver la mémoire de son ami le rapprocha de la famille Van Gogh et eut des conséquences infinies sur sa carrière. Ayant remarqué l'adresse de Bernard pour l'accrochage des expositions, Theo accepta en septembre son offre de l'aider à mettre sur pied une petite exposition commémorative dans son appartement encore vide[108]. Bernard peignit des motifs de vitraux sur les fenêtres du salon[109], selon sa préférence, sur le thème du berger et de son troupeau[110]. Il allait ensuite chercher à organiser de nouvelles expositions de l'œuvre de son ami disparu[111].

Toujours bien décidé à accompagner Gauguin à Madagascar ou à Tahiti, nouvelle destination envisagée, Bernard avait, pour financer son projet, commencé à organiser une loterie dont le gros lot était « *un paysage dans une note calme, daté de 1888* » et pour laquelle il imprima une série de billets gravés sur bois[112]. Les sujets imprimés sur les billets étaient des scènes aimables : *La Femme aux oies* et *Dans un jardin* (**[ill. 93]** représentant une femme de dos en profil perdu), d'un dessin aux lignes fluides dans le même style que *Les Bretonneries*. Sur une planche séparée, il avait gravé « Loterie d'une toile par » qui pouvait lui servir pour plusieurs motifs de billets. Une fois l'impression faite, il apposait sa signature et un chiffre à l'aquarelle bleue[113]. Le style des billets était singulièrement supérieur à ce qu'exigeait leur destination utilitaire par son originalité et sa vivacité. Trois années après, *Dans le jardin* fut reproduit dans une revue comme œuvre d'art à part entière[114]. La loterie n'a probablement pas rapporté l'argent nécessaire au voyage, mais en tout état de cause, une série d'événements conflictuels avait rendu caduc tout projet de départ avec Gauguin. Peu après avoir gravé les billets de loterie, Bernard réalisa un autre bois dans une veine totalement différente dont il envoya un exemplaire à Gauguin. Celui-ci fut surpris par l'usage de cette technique : « bien curieux comme moyen » ; il préférait ses *Bretonneries*

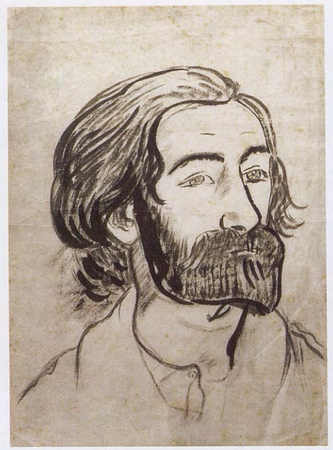


Fig. 51. Paul Sérusier, *Portrait d'Émile Bernard*, c. 1891, gouache sur papier, 34,5 × 24,5 cm. Collection privée.

« plus abstrait[e]s de lignes » et vit dans cette gravure « une grande préoccupation anatomique à la Michel-Ange » qui lui semblait inaccessible[115]. Gauguin avait reçu un exemplaire des *Nymphes* avec cette dédicace : « *Les Nymphes*, première épreuve à mon cher ami Gauguin 1890[116] » **[ill. 91]**. La transposition de ce thème par la technique de la gravure sur bois donne en effet à cette estampe une saveur particulière, précocement moderne, préludant les nus de Derain quinze ans plus tard, de par la séparation nette, anguleuse, des zones claires et sombres, ces dernières étant travaillées de manière criblée comme les bois anciens. Chaque exemplaire connu a ses propres couleurs crues, artificielles, qui lui apportent une note synthétique supplémentaire. Le thème des nus dans un paysage, inspiré de Cézanne, comme celui qui décorait son atelier du jardin d'Asnières [chapitre V], deviendra récurrent dans la production artistique de Bernard.

L'exposition organisée à la mémoire de Van Gogh permit à Bernard de se rapprocher de Theo et de son cercle. En novembre 1890, il rend visite à Andries Bonger, beau-frère de Theo, qui devient bientôt l'un de ses principaux collectionneurs et mécènes. L'épouse de Bonger, Annie, donna une description de cette curieuse visite : « Nous l'apprécions toujours beaucoup. Mais hier, il nous a dégoûtés. Il entra, calme et digne, ses cheveux plus longs que jamais, et toujours aussi négligés, portant des gants de peau trop grands, et tenant un vieux missel contre sa poitrine. Il allait à la messe à Notre-Dame. J'espère que sa nouvelle manie religieuse ne durera pas trop longtemps[117] » **[fig. 51]**.

91
Les Nymphes
1890, gravure sur bois rehaussée à l'aquarelle, 47,5 × 35 cm.
Paris, Institut national d'histoire de l'art.

92
Portrait de Vincent van Gogh
Illustration figurant dans *Les Hommes d'aujourd'hui* de juillet 1891.

Ses relations avec la famille Van Gogh exaspéraient Gauguin. Lorsqu'il entend dire que Bernard essaye d'organiser une exposition Van Gogh à Paris, il explose. L'internement de Theo van Gogh dans la clinique du docteur Blanche à Passy, mettait déjà à mal tous ses projets : « Un sale coup pour moi[118], » Les plans de Bernard, il en était convaincu, allaient à l'encontre de leurs intérêts : « Bernard agit bien maladroitement pour l'exposition Vincent et c'est pour nous tous aussi funeste que possible[119], » Après lui avoir expliqué son point de vue : « Beaucoup de gens disent que notre peinture est folie », il ajouta, fataliste : « Enfin faites – Mais c'est IDIOT[120], » L'attitude de Gauguin peut paraître incroyablement égoïste, mais il faut lui accorder que, sur le plan des affaires, il avait raison. Pourtant, c'est grâce à l'amitié que Bernard entretient avec le riche peintre belge Eugène Boch, connu dans l'atelier Cormon, que cinq de ses toiles sont vendues par Boch à des relations, dont une à son cousin Octave Maus (W 398), et qu'il envoie « cinq cents francs […], à ce pauvre bougre qui a cependant tant de talent[121] ! ». Theo n'étant plus là pour le soutenir, la maison Boussod & Valadon avait demandé à Gauguin de reprendre ses toiles, « les employés n'aimant pas du tout cette peinture[122] ». Le montant de cette vente permit à Gauguin de rentrer à Paris début novembre.

Pendant l'hiver, Bernard réalisa des illustrations pour la première fois : une série sur la vie de l'empereur Constantin qui consistait en au moins cinq grandes planches et des « *bordures historiées*[123] ». Il présenta ce travail comme une « *tentative de décoration naïve*[124] ». Il s'engagea également dans d'autres projets éditoriaux, en tant qu'illustrateur, éditeur et écrivain, en particulier pour la revue *Les Hommes d'aujourd'hui*, dirigée par Léon Vanier, pour laquelle il rédigea les biographies de Cézanne et de Van Gogh. Depuis le début de janvier 1890, Vanier projetait de publier les biographies de Redon, Gauguin et Bernard lui-même[125]. Le 19 janvier 1891, Bernard écrivit de Couilly, où il séjournait pour le mois chez son ami Eugène Boch, une longue lettre à Schuffenecker associé également au projet. Il le remercie d'avoir apprécié l'article qu'il a préparé sur son peintre favori, Cézanne[126]. Quelles furent les raisons qui le poussèrent à s'exprimer comme critique d'art ? Il est possible qu'il ait été irrité de voir Gauguin monopoliser l'attention des cercles littéraires – ce dernier venait en effet d'entrer au cercle de Stéphane Mallarmé[127] – et Bernard recherchait évidemment l'appui de Schuffenecker qui, lui aussi, éprouvait du ressentiment à l'égard de Gauguin. Il l'informa de la programmation des articles[128]. Pour le numéro sur Van Gogh, il devait fournir un portrait dessiné et Aurier était prévu comme auteur de la note biographique. Mais en fin de compte, Bernard fit le portrait **[ill. 92]** et rédigea la notice. Pour ce qui le concernait, Schuffenecker, qui devait écrire l'article à lui consacré, fut informé de sa décision : « *Je vous écris afin de vous dire que toute réflexion faite je préfère ne pas passer*[129]. » Un autre projet l'animait dont il voulait lui faire part dans la plus grande discrétion : une association des Anonymes qui serait une fraternité d'artistes désirant pratiquer « *l'art pour l'art* » dont la revue pourrait être le tremplin[130]. Celle-ci serait régie par des principes élevés qu'il formule sur un ton négatif, même agressif, comme s'il essayait de contrôler la colère qui naissait en lui vu le manque de reconnaissance auquel il avait à faire face. Il s'agissait bien d'une sorte de « franc-maçonnerie de peintres », comme avait qualifié Van Gogh le désir de réglementation manifesté par Bernard pour le projet d'association d'artistes de la maison jaune. Bernard avait des idées très précises : « *Pas de popularité, pas de jalousies, pas de plagiats malhonnêtes.* » La modestie serait de mise, chaque membre devrait se départir de toute vanité en restant « *absolument inconnu* ». Ils travailleraient ensemble comme les bâtisseurs de cathédrale et leurs activités ne se confineraient pas à la peinture, mais toucheraient également à la tapisserie, à l'émail et à la poterie. Aucune critique littéraire ne serait tolérée d'aucun membre et le style général serait caractérisé par une « *synthèse des tendances* ». Un ensemble de règles suivait, incluant les règles de vote, les exclusions, les limites imposées aux expositions personnelles. Par exemple, le portrait de Schuffenecker par Bernard dans *Les Hommes d'aujourd'hui* serait signé « *un anonyme* » et le numéro qui devait être consacré à Bernard serait intitulé *Les Anonymes*. Sur la première de couverture, plus de portrait de Bernard mais « *trois taches, une rouge, une bleue, une jaune* ». Le contenu de l'article, au lieu d'être biographique consisterait en une discussion des idées à l'origine de l'association.

93
Dans un jardin
1890, billet de loterie, gravure sur bois, 16,2 × 11,8 cm.
Pont-Aven, musée de Pont-Aven.

« Monsieur Gauguin, vous êtes un traître »

Schuffenecker se montra convaincu par les idées de Bernard qu'il qualifia même de « sublimes ». Bernard se mit alors à chercher des membres pour son groupe parmi les jeunes artistes de l'entourage de Gauguin, tels Charles Filiger et Maurice Denis. Mais Gauguin avait prévu, à ce moment même, de faire exposer Filiger avec lui aux XX à Bruxelles et avait donc demandé à Bernard d'en informer ce dernier. Au lieu de cela, Bernard écrivit une lettre à Filiger et lui reprocha d'emprunter, par habitude, la voie commerciale vers la gloire « *une route comme Bouguereau, Bonnat etc.* » et l'invita à devenir membre de son association. Gauguin avait donc, semble-t-il, raison de se sentir dénigré. En vain, il essaya de dissuader Schuffenecker de suivre Bernard[131]. En quelques jours, la tension latente entre Gauguin et Bernard aboutit à un éclat sérieux. Le 2 février 1891, était donné un banquet présidé par Stéphane Mallarmé en l'honneur de Jean Moréas, premier auteur à avoir formulé les principes de base du symbolisme en littérature. Gauguin, qui venait de finir à point nommé un portrait à l'eau-forte de Mallarmé, y fut honoré du titre de fondateur du symbolisme en peinture. Bernard n'avait pas été invité et son nom ne fut pas même mentionné[132]. L'anonymat qu'il prônait pour les membres de son association s'abattait sur lui de désagréable façon : on faisait fi de ses découvertes et innovations pour le synthétisme. Quelques jours plus tard, Schuffenecker, fatigué d'héberger un ami qui recevait chez lui des invités sans même les lui présenter, et qui de surcroît avait essayé de séduire sa femme, annonça à Gauguin que leur amitié était terminée[133]. Le 18 février, Gauguin était encensé par Octave Mirbeau dans un article du *Figaro*, article que l'artiste reproduisit dans le catalogue de sa vente à Drouot ; mais le coup de grâce vint d'Albert Aurier qui fit paraître un article daté du 9 février dans le numéro de mars du *Mercure de France* : « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », article que Bernard avait, en quelque sorte, commandité puisqu'il avait insisté pour qu'Aurier l'écrive[134]. L'écrivain rendait hommage à Gauguin, seul maître du symbolisme, sans mentionner Bernard… Le 23 février 1891, eut lieu à l'hôtel Drouot une vente de trente toiles de Paul Gauguin pour réunir la somme qui lui permettrait de financer son voyage à Tahiti. La vente fut un succès commercial. Émile Bernard y assistait avec Madeleine. Selon Émile, Madeleine, furieuse que Gauguin ait rompu la promesse faite à son frère de toujours exposer ensemble, se leva et cria : « *Monsieur Gauguin, vous êtes un traître ; vous avez trahi votre engagement, et fait le plus grand tort à mon frère, qui a été le véritable initiateur de l'art dont vous vous prévalez*[135]. » Gauguin avait probablement promis que les synthétistes exposeraient toujours ensemble

et fonctionneraient comme un groupe. Il parlait depuis longtemps avec Bernard, De Haan, Monfreid et même Laval de créer un atelier commun dans un pays tropical. Mais, depuis qu'il jouissait d'un succès personnel, et particulièrement auprès des littérateurs, il avait décidé de fuir la civilisation tout seul. Dans l'*Aventure de ma vie*, Bernard admet qu'il s'agissait d'une provocation de leur part, due à leur ressentiment à l'encontre de la campagne de Gauguin pour se faire reconnaître comme « *chef de l'école symboliste*[136] ». Quant à Gauguin, il semblerait qu'il ait, sous l'effet de l'absinthe, confessé à Bernard qu'il avait simplement exploité une occasion favorable « pour se faire connaître ». De l'accusation d'égoïsme, Gauguin s'était défendu en mettant en avant son âge, sa persévérance, le fait qu'il était père de cinq enfants, etc.[137]. Frustré par cette mauvaise foi, Bernard commença à mener une campagne anti-Gauguin en espérant acquérir une notoriété par ce biais. Il fomenta une stratégie pour prouver son importance lors de leur collaboration. Il exposa six œuvres aux Indépendants à partir du 20 mars[138]. Une d'entre elles peut être identifiée grâce à une lettre à son ami Eugène Boch : « *Eh bien envoyons-y, toi ce que tu crois de meilleur et moi ce que je crois de plus propice à justifier ma cause pour l'affaire Gauguin*[139]. » Ils convinrent d'exposer un tableau qui apparaît dans le catalogue au numéro 90 sous le titre *Peupliers au déclin*, plus connu sous le titre *Les Peupliers rouges* que Boch venait d'acheter (voir chapitre V). L'œuvre fut admirée par Julien Leclercq, critique au *Mercure de France*[140]. Mais la critique fut en général très sévère envers Bernard sûrement parce que les derniers événements en avaient fait une cible facile. Une œuvre en particulier suscita bien des critiques, alors qu'elle porte le nom bien innocent de *Souvenir*. Il s'agit du *Christ dans le jardin des Oliviers* dans lequel Gauguin apparaît en Judas. « Le souvenir de quoi[141] ? », se demandera Fénéon. La stratégie du jeune peintre est ici évidente pour rappeler qu'il n'oubliait pas et réaffirmait ainsi sa position après ce qu'il avait ressenti comme une trahison[142].

Peu de temps après le départ de Gauguin pour Tahiti, Bernard se rendit compte qu'il était finalement préférable de faire partie de la série *Les Hommes d'aujourd'hui*. Il avait fait le portrait de Schuffenecker pour le numéro qui lui était consacré et entendait que Schuffenecker lui rende la pareille. Il laissa peu de chance au hasard, et lui écrivit une longue lettre non seulement pour l'informer des principaux événements de sa vie, mais aussi pour l'instruire de l'image qu'il voulait projeter. Schuffenecker produisit un texte court suivant de très près les recommandations de Bernard et le citant même à de nombreuses reprises[143]. Dans cette lettre, son désir apparaît clairement de se composer une personnalité artistique distincte. Il insiste en effet sur la ferveur religieuse de sa jeunesse à Lille, mais encore présente alors : « *J'ai su plus tard les extases mystiques et je pleurais rien qu'à voir la lune, encore l'an dernier à Lille je fus repris de ce délire bête, malgré moi…* » Mais, ajoute-t-il, « *pourtant plus tard je devins fort impie…* ». Il fait part à son ami du sentiment d'isolement dont il souffrait par rapport à son milieu mais on peut penser qu'il se laisse aller à l'exagération, puisque, un jour qu'il était de meilleure humeur, il expose les aspirations littéraires de sa mère qu'il qualifiait de « *lettrée et croyante* »[144]. « *Par moments je m'étonne de tout ce que j'ai été. D'où ai-je apporté tout ce bagage d'aspirations et de rêves. Je lisais peu pourtant.* » Il avoue sa métamorphose lors de ses pérégrinations : « *Puis ces voyages à pied, d'impie que j'étais me firent saint (car j'avais failli a nouveau et je fus un méprisable athée et jamais coi. J'ai ri de tout symbole et raillé tout mystère) mais je sentais pourtant bien légère la terre. Je fus un des infâmes parmi les infâmes…* » Pourtant, la culture religieuse de « *cette gothique Bretagne* » le ramena à la religion. Suit un paragraphe qui fut sagement omis par Schuffenecker dans son papier : « *J'adorais les émotions dramatiques de la vénalité et du Bordel. J'ai plus souvent que vous ne le pensez, chaste ami, couché "sur un lit de hasard".* » Que ce soit dans son œuvre ou dans sa personnalité complexe, est toujours présente la symbiose entre l'exaltation religieuse et le désir charnel, deux forces perpétuellement en lutte. Sa difficulté à parvenir à un équilibre peut s'expliquer par son manque de constance, sur le plan caractériel aussi bien qu'artistique. Lorsque sa religiosité était victorieuse, Bernard la portait à son sommet, en explorant les thèmes religieux dans son art, et en appliquant son état d'esprit à son accoutrement et à l'apparence de son corps.

Bernard réalisa que sa lettre allait bien au-delà d'une information biographique : « *Voilà ma confession mon cher Schuff* », finit-il, et de résumer son personnage avec une sévérité sans pitié : « *Je fus putassier, mystique ; ascète par moments sadique à d'autres. Assez monstrueux en tout, car j'adore l'exaltation, le néant, la mort.* » Il se montre sincère au sujet de ses ambitions en art et pour sa vie : « *La peinture ? Je l'adore ! Je suis trop peu savant pour faire un littérateur sans quoi peut-être aurais-je marché par là. Vous savez qui j'aime, qui je vénère. Eh bien, allez.* […] *Voilà toute mon ambition, mon rêve, c'est de ne jamais travailler, de ne jamais être soldat. De rêver et de voir de belles œuvres… si j'avais la mer ou les bois je serais heureux à jamais* »[145].

1 Lettres de Vincent van Gogh : à Bernard, *vangoghletters*, n°s 690, 696, 822 ; à Theo van Gogh, *vangoghletters*, n°s 687, 723, 738 ; lettres de Gauguin à Vincent van Gogh, *vangoghletters*, n°s 737, 817. Bernard se plaindra régulièrement du manque d'aide financière de ses parents, pourtant ils l'ont toujours soutenu, et sa sœur Madeleine confortera ce fait en lui écrivant en 1890 : « Ne te tourmente pas au sujet de cette petite affaire d'argent, Père et Mère s'arrangeront toujours ; si tu veux m'en croire tu ne t'en occuperas pas. » ; carte postale de Madeleine Bernard à ses parents, copiée par Émile dans *La Vie de Madeleine Bernard*, « 1890. Séjour au Crotoy », BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 25.

2 Lettre de Theo van Gogh à Gauguin, 13 novembre 1888, Merlhès 1984, pp. 280-281, n° XCIII. Le tableau que Degas souhaitait acheter est *Printemps à Lézaven*, voir n° W279 du catalogue de Daniel Wildenstein, *Gauguin. Premier itinéraire d'un sauvage, Catalogue raisonné des peintures (1873-1888)*, Milan, Paris, Skira/Seuil/Wildenstein Institute, 2001, vol. II, pp. 388-390.

3 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 11 ou 12 novembre 1888, *vangoghletters*, n° 719.

4 Ses œuvres avaient été remarquées chez le Père Tanguy par les peintres hollandais Meijer De Haan et J.J. Isaacson, amis de Theo van Gogh. De Haan voulait bientôt rejoindre Gauguin au Pouldu. Voir Correspondance entre Meijer De Haan, J.J. Isaacson et Theo van Gogh, Paris, 1er avril 1889, Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b1039V/1962. Albert Aurier écrivit un compte rendu de ce qu'il avait vu chez Tanguy : Luc le Flâneur [pseudonyme d'Albert Aurier], « En quête de choses d'art », *Le Moderniste*, 13 avril 1889, p. 14.

5 Luc le Flâneur, *ibidem*.

6 « Chronique locale », *Le Forum républicain*, 30 décembre 1888.

7 Lettre de Bernard à Aurier, Asnières, 1er janvier 1889, New York Public Library, Pierre F. Simon Collection of Artists' Letters, Manuscript & Archives Division (Mss. col. 6123) ; McW 2012, n° 35.

8 La lettre de Gauguin à Van Gogh a disparu. Réponse de Van Gogh à Gauguin, insérée dans une lettre à Theo, Arles, mercredi 10 ou jeudi 11 octobre 1888, *vangoghletters*, n° 701.

9 Clément Siberchicot, *L'Exposition Volpini, 1889. Paul Gauguin, Émile Bernard, Charles Laval : une avant-garde au cœur de l'Exposition universelle*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2010, p. 90, note 7, qui cite lui-même Richard Thomson, « Theo van Gogh, un marchand entreprenant, un homme de confiance », in cat. expo. *Theo van Gogh. Marchand de tableaux, collectionneur, frère de Vincent*, Amsterdam/Paris, 1999-2000, p. 131.

10 Paul Gauguin à Vincent van Gogh, Paris, jeudi 17 janvier 1889, *vangoghletters*, n° 737.

11 Marcel Guérin, *L'Œuvre gravé de Gauguin*, Paris, H. Floury, 1927, p. xi.

12 Voir Jean Adhémar et Françoise Cachin, *Edgar Degas, gravures et monotypes*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1973, n° 42.

13 Theo van Gogh informa son frère qu'elles étaient terminées. Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 25 février 1889, *vangoghletters*, n° 748.

14 *AmV*, f° 79.

15 Morane 2000, p. 19.

16 On ne sait avec certitude le nombre exact des gravures qui constituaient cette série, peut-être six ou sept. Voir Morane 2000, p. 19 ; cat. expo. Mannheim/Amsterdam 1990, p. 273, n° 2 ; cat. expo. *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, Paris, Bibliothèque nationale, 1989, pp. 46-49.

17 Morane 2000, p. 19.

18 Voir lettre de Gauguin à Bernard, Arles, 3e (ou 4e) semaine de novembre 1888, Merlhès 1984, p. 283, n° 182.

19 Jill-Elyse Grossvogel fait un compte rendu de la curiosité mystique de Schuffenecker dans son introduction au cat. *Schuffenecker*, musée de Pont-Aven, 1996, p. 14 *sq*.

20 *AmV*, f° 78 ; ceci s'applique au style aussi bien qu'à la technique. Caroline Boyle-Turner considère cependant l'utilisation du grainage comme le cadeau que fit Bernard à Gauguin, et en déduit que toutes les gravures où Gauguin a appliqué cette technique relèvent de l'influence d'Émile Bernard, Boyle-Turner, p. 36 ; voir E. Mongan, E.W. Kornfeld, H. Joachim, *Paul Gauguin. Catalogue raisonné de ses gravures*, Berne, 1988, pp. 29, 31.

21 Lettre de Gauguin à Vincent van Gogh, Paris, 17 janvier 1889, *vangoghletters*, n° 737.

22 Le nom de « série Volpini » a généralement été donné aux gravures d'Émile Bernard comme à celles de Paul Gauguin, ce qui eut pour effet de suggérer à tort que ces séries avaient été gravées spécialement pour l'exposition. En réalité, leur objectif semble avoir été uniquement publicitaire, et leur réalisation fut mise en œuvre des mois avant l'idée même d'une exposition de groupe.

23 Lettre de Gauguin à Bernard, Arles, c. 9-12 novembre 1888, Merlhès 1984, p. 274, n° 178.

24 Lettre de Gauguin à Theo van Gogh, Arles, c. 4-7 décembre 1888, Merlhès 1984, n° 187. Elle comprend une copie de sa lettre de refus à *La Revue indépendante*, *ibidem*, p. 295 ; lettre de Gauguin à Schuffenecker, Arles, première quinzaine de décembre 1888, Merlhès 1984, p. 298, n° 188.

25 « Groupe impressionniste et synthétiste ». Selon Bernard, c'est Albert Aurier qui en avait trouvé le titre, « Le symbolisme pictural, 1886-1936 » (1936), in Rivière 1994, I, p. 283.

26 Clément Siberchicot, *L'Exposition Volpini, 1889. Paul Gauguin, Émile Bernard, Charles Laval : une avant-garde au cœur de l'Exposition universelle*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2010, p. 44.

27 *Ibidem*, p. 47.

28 Rivière 1994, I, p. 302. Les recherches effectuées par Clément Siberchicot auprès des archivistes de Saint-Gobain permettent de contester les propos de Bernard car « aucun document n'est répertorié concernant cette affaire », *ibidem* note 26, pp. 51-52, note 4.

29 Victor Merlhès, *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites*, Tahiti, 1995, p. 26.

30 Voir lettre de Theo à Vincent van Gogh, Paris, 16 juin 1889, *Vincent van Gogh, Verzamelde Brieven*, Amsterdam/Anvers, 1955, n° T10 ; lettre de Vincent à Theo van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, c. 18 juin 1889, *vangoghletters*, n° 782.

31 Lettre de Theo à Vincent van Gogh, Paris, dimanche 16 juin 1889, *vangoghletters*, n° 781.

32 Lettre de Gauguin à Theo van Gogh, Pont-Aven, c. 1er juillet 1889, Cooper 1983, GAC 14, p. 103 : « Si Guillaumin avait exposé on aurait mis moins de jeunes mais quand tout le monde vous lâche à l'heure dite il faut bien au plus vite se retourner. »

33 Maurice Malingue, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1946, pp. 196, 197, n° CVIII (datation juillet 1890 erronée, à dater de l'exposition Volpini : 1889).

34 Pour remercier Gauguin d'un lot de lithographies qu'il lui avait donné, Bernard lui dédia un autoportrait, aujourd'hui perdu. Voir l'inventaire de son atelier, 17 mars 1893, n° 40 (toile de 10) : *Portrait de moi dédié à Gauguin pour le remercier de ses lithographies, Asnières 1889*. Il s'agit probablement de la même œuvre que le n° 93 de l'inventaire de son atelier du 1er juin 1901 (toile de 10) : *Mon portrait, dédié à Gauguin, 1888*.

35 *Vingt mille lieues sous les mers* parut en 1869-1870.

36 Bernard adressera une lettre à Charles Filiger dans laquelle il lui proposera de rejoindre « l'association des Anonymes » et qu'il signera ainsi : « Signé Bernard, Répétition de Némo » (avant janvier 1891, publiée par Victor Merlhès, *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites*, *op. cit.*, 1995, p. 70).

37 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, [c. 31 janvier 1891], Merlhès 1995, pp. 71-72.

38 Voir l'inventaire de son atelier du 1er juin 1901, n° 92 « toile de 10 » : *Portrait d'un jeune ouvrier*, 1886. Le catalogue Volpini indique le propriétaire, Jacques Tasset, qui devait devenir un ami fidèle d'Émile Bernard.

39 Publié par J. Luthi sous le titre de *Christ portant sa Croix* (n° 80) ; voir l'inventaire de l'atelier d'Émile Bernard du 17 mars 1893, n° 64 (toile de 12) : *La Marche au Calvaire, 1887* corrigé en *1888* (exposé à la Rose+Croix en 1892).

40 Voir l'illustration de couverture de René Porro, *Claude-Émile Schuffenecker*, Combeau-Fontaine, 1992.

41 E.B., « Quelques souvenirs de Pont-Aven » (1939), Rivière 1994, I, p. 302. Le catalogue indique qu'il appartenait à une certaine « Madame Berthe ». En réalité, Gauguin l'avait emporté avec lui à Arles, où Van Gogh put en faire une copie à l'aquarelle (voir chapitre V). Quelques identifications complémentaires peuvent être faites : le n° 13 : *L'Ami Marcel* (Portrait de Marcel Amillet), appartient à M. Hérisse. Le n° 10, *Paysage à Asnières* ou le n° 17, *Paysage asniérois*, pourrait correspondre à *Ponts de fer à Asnières*, déjà montré dans l'exposition du Grand-Bouillon, avenue de Clichy, en novembre 1887 (voir chapitre IV), comme suggéré par Siberchicot (*op. cit.*, pp. 123-124).

42 Lettre de Bernard à Aurier, [3 juin 1889], collection particulière. Citée par John Rewald, *Le Post-Impressionnisme*, Paris, 1961, pp. 170, 171 et note 14 ; McW 2012, n° 36.

43 Albert Aurier, « À propos de l'exposition universelle de 1889 », daté du 26 mai 1889, *Œuvres posthumes*, Paris, 1893, pp. 334, 335. Cette partie de l'article fut d'abord publiée sous le titre « Concurrence » in *Le Moderniste*, 27 juin 1889.

44 Félix Fénéon, « Autre groupe impressionniste », *La Cravache*, 6 juillet 1889, in Joan U. Halperin, *Félix Fénéon. Œuvres plus que complètes*, Genève/Paris, 1970, I, pp. 157-159.

45 *Ibidem*.

46 Édouard Dujardin, « Aux XX et aux Indépendants - Le cloisonnisme », *La Revue indépendante*, 6 mars 1888, pp. 487-492, voir chapitre III.

47 Félix Fénéon, « Autre groupe impressionniste », *La Cravache*, 6 juillet 1889, in Joan U. Halperin, *Félix Fénéon…, op. cit.*, I, pp. 157-159

48 Albert Aurier, « Concurrence », *Le Moderniste*, 27 juin 1889.

49 Jean Lorrain, *Mes expositions universelles : 1889-1900*, éd. établie, annotée et présentée par Philippe Martin-Lau, Paris, Champion, 2002, pp. 45-46.

50 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Saint-Briac, 26 août 1889, BNF NAF Ms. 14277, f°s 1-2.

51 E.B., « Au Palais des Beaux-Arts. Notes sur la peinture », *Le Moderniste illustré*, 27 juillet 1889, pp. 108-110. Voir Rivière 1994, II, pp. 10-13.

52 Paul Gauguin, « Notes sur l'art à l'Exposition universelle », I et II, *Le Moderniste illustré*, 4 et 13 juillet 1889, pp. 84-86, 90-91.

53 Lettre de Bernard à sa mère, Saint-Briac, 2 août 1889, in Harscoët-Maire 1998, pp. 16-17.

54 Lettre de Bernard à sa mère, [Saint-Briac, août 1889], Bruxelles, FVB, FS XXXVI 16 ; Harscoët-Maire 1998, pp. 17-18 ; McW 2012, n° 37.

55 *AmV*, f°s 80 et 81 ; au sujet de sa relation avec Charlotte, voir « Journal d'Amour de St Briac », manuscrit d'Émile Bernard d'après sa correspondance, Paris, vente Drouot, 27/11/2001, lot 308.

56 Bernard dépendait encore de son père pour une partie de ses dépenses.

57 Lettre de Gauguin à Bernard, Le Pouldu, [août] 1890, Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b1473V/1979 ; Malingue 1946, pp. 162, 163, n° LXXXIV.

58 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Saint-Briac, 26 août 1889, BNF NAF Ms. 14277, f°s 1-3 ; McW 2012, n° 40.

59 Lettre de Bernard à Gauguin, Saint-Briac, [août 1889], in H. Dorra, « Émile Bernard et Paul Gauguin », *GBA*, avril 1955, pp. 259, 260, Appendice I, n° 45 ; McW 2012, n° 39.

60 *Ibidem*.

61 Lettre de Gauguin à Bernard, Pont-Aven, début septembre 1889, Malingue 1946, pp. 166-168, n° LXXXVII.

62 Voir lettre de Vincent à Theo van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, 5 ou 6 septembre 1889, *vangoghletters*, n° 800.

63 *Ibidem* note 59 ; McW 2012, n° 39.

64 *Ibidem*.

65 Lettre de Gauguin à Bernard, Pont-Aven, début septembre 1889, Malingue 1946, pp. 166-168, n° LXXXVII.

66 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Paris, [mai 1891], BNF NAF Ms. 14277, f°s 21-26 ; McW 2012, n° 73. Cette lettre contient des notes autobiographiques concernant un article sur Bernard que Schuffenecker devait écrire pour *Les Hommes d'aujourd'hui*.

67 Voir l'inventaire fait par Bernard des œuvres vendues à Vollard le 22 mai 1901, n° 23 : « toile de 20 », *L'Oiseau bleu*.

68 *AmV*, f° 83.

69 *Ibidem*.

70 Voir l'inventaire fait par Bernard des œuvres vendues à Vollard le 22 mai 1901, n° 76 : « toile de 60 », *Le Christ décloué de la Croix* ; n° 101, « toile de 100 », *Le Christ au jardin des Oliviers*. Tous les deux avec l'annotation : « décoration de ma chambre à Asnières ».

71 Voir cat. expo. *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, Paris, Bibliothèque nationale, 1989, p. 55, n° 45.

72 Lettre de Gauguin à Bernard, Le Pouldu, après le 9 novembre 1889, Malingue 1946, pp. 171-173, n° XCI. Dans cette lettre, Gauguin ridiculise un article dans *Art et Critique*, probablement celui, pétri d'inexactitudes, du critique Jules Antoine, « Impressionnistes et Symbolistes », *Art et Critique*, 9 novembre 1889.

73 Lettre de Gauguin à Bernard, Le Pouldu, [deuxième quinzaine de novembre] 1889, Malingue 1946, pp. 178-179, n° XCV.

74 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, [fin août 1889], Los Angeles, GRI, n° 850329 ; Paris, vente Drouot, 18/12/1985, lot 161.

75 Lettre de Gauguin à Bernard, Le Pouldu, [deuxième quinzaine de novembre] 1889, Malingue 1946, pp. 178-179, n° XCV.

76 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, 8 ou 9 juillet 1888, *vangoghletters*, n° 637.

77 Lettre de Theo à Vincent van Gogh, Paris, 16 novembre 1889, *vangoghletters*, n° 819.

78 Lettre de Vincent à Émile Bernard, Saint-Rémy-de-Provence, c. 26 novembre 1889, *vangoghletters*, n° 822.

79 Jacquelynn Baas, Richard Field, « Towards a definitive dating of Émile Bernard's Adoration of the shepherds », *Art Bulletin*, juin 1984, pp. 321-324. Bernard travailla également dans une autre direction. Dans l'inventaire de ses œuvres vendues à Ambroise Vollard le 22 mai 1901, il inscrivit sous le n° 19 un *Christ au jardin des Oliviers* (toile de 12, 1889) avec la mention « d'après une xylographie ». Les dimensions du tableau ne permettent pas l'identification à la version de grandes dimensions.

80 Lettre de Theo à Vincent van Gogh, Paris, 16 novembre 1889, *vangoghletters*, n° 819.

81 Lettre de Van Gogh à Bernard, Saint-Rémy, c. mardi 26 novembre 1889, *vangoghletters*, n° 822.

82 E.B., « Extraits de lettres de Vincent van Gogh à Émile Bernard (1887-1888-1889-1890) », *MdF*, juillet 1893, pp. 214-217.

83 Lettre de Gauguin à Theo van Gogh, Le Pouldu, 20 ou 21 novembre 1889, Cooper 1983, GAC 22, pp. 154-157.

84 *Ibidem*, pp. 168-169.

85 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, c. 5 août 1888, *vangoghletters*, n° 655.

86 Manuscrit d'Émile Schuffenecker, « Émile Bernard », destiné à la publication dans la série *Les Hommes d'aujourd'hui*, daté 6 juin 1891, BNF NAF Ms. 14277, f°s 27-33, présenté par Roland Dorn, cat. expo. Mannheim/Amsterdam 1990, Appendix A, pp. 376-380.

87 E.B., « Mémoire pour l'histoire du symbolisme pictural de 1890 », *Maintenant*, II, 1946, p. 205.

88 *AmV*, f° 85.

89 Lettre de Bernard à Theo van Gogh, Asnières, octobre 1889, Amsterdam, Archives VGM, n° 0827.

90 Il écrit de Lille à Albert Aurier dès décembre 1889, in Bogomila Welsh-Ovcharov, cat. expo., Toronto/Amsterdam, 1981, p. 266.

91 Lettre de Bernard à sa mère, Lille, [c. 1889-90], BCMN, Ms. 374 (4.1), f° 7, datée incorrectement 1891.

92 Lettre de Bernard à Theo van Gogh, [Asnières?], 8 février 1890, Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b1153V/1962.

93 Voir la lettre de Gauguin à Van Gogh, Paris, c. 20 mars 1890, Cooper 1983, GAC 40, pp. 305-310. Dès juillet 1889, Bernard préparait un article sur Van Gogh pour la revue d'Aurier, *Le Moderniste*.

94 Lettre de Gauguin à Theo van Gogh, Le Pouldu, 20 ou 21 novembre 1889, Cooper 1983, GAC 22, pp. 168-169.

95 Lettre de Gauguin à Bernard, [avril 1890], Malingue 1946, pp. 186-187, n° CII.

96 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Lille, 31 mai 1890, BNF NAF Ms. 14277, f° 6 ; McW 2012, n° 48.

97 Lettre de Bernard à Gauguin, Lille, 9 juin 1890, BNF NAF Ms. 14277, f° 9 ; McW 2012, n° 50.

98 *AmV*, f° 87.

99 Lettre de Bernard à Gauguin, [Lille, avril 1890], H. Dorra, n° 18 ; McW 2012, n° 46.

100 Bernard avait appris le projet de mariage de Charlotte Brisse avec un officier.

101 Lettre de Bernard à sa mère, Lille, 24 juin 1890, PennState-EBpapers.

102 On peut même supposer que Bernard pourrait avoir vu une reproduction de ces fresques récemment découvertes avant son voyage.

103 Harscoët-Maire, « Biographie », in Morane 2000, p. 114 et note 13 ; lettre de Bernard à sa mère, Lille, 24 juin 1890, PennState-EBpapers.

104 Lettre d'Aurier à Bernard, 23 juin 1890, Paris, Custodia, 1988-A.215 : voir Dario Gamboni, « "De soi-même", "à soi-même" : symbolisme, individualisme et communication », II : *Le moi insauvable*, in cat. expo. *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, musée des Beaux-Arts de Montréal, 8 juin-15 octobre 1995, p. 247.

105 Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *MdF*, mars 1891, pp. 155-165.

106 Lettre de Bernard à Albert Aurier, Asnières, [31 juillet 1890], Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b3052V/1985 ; McW 2012, n° 52.

107 Lettre de Theo van Gogh à sa mère et sa sœur Wilhelmine, Paris, 24 août 1890, Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b936V/1962.

108 Lettre de Jo van Gogh-Bonger à la mère de Theo, Paris, 9 septembre 1890, Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b4308V/1962. Le 21 septembre, Bernard reçut un paiement de 10 francs de Theo, probablement une gratification pour son aide. Voir Chris Stolwijk, Han Veenenbos, *The Account Book of Theo van Gogh and Jo Van Gogh-Bonger*, Amsterdam/Leyde 2002, p. 78, notice 43/11. Quelques jours après, Bernard se rendit à nouveau à Auvers, pour voir le docteur Paul Gachet. Ils posèrent des tournesols sur la tombe de Vincent, lettre de Theo van Gogh au docteur Gachet, Paris, 12 septembre 1890, Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b2015V/1962.

109 Pour les vitraux faits par Bernard dans son atelier de Saint-Briac et chez Madame Lemasson, voir chapitre V.

110 Lettre de Theo van Gogh à sa sœur Wilhelmine, Paris, 27 septembre 1890, Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b2055V/1962.

111 Bernard pensait au Théâtre Libre ou au Théâtre d'application. À peu près à l'époque où Theo van Gogh tomba malade, c'est-à-dire vers octobre, l'exposition semble bien avoir eu lieu. Lettre de Bernard à Theo van Gogh, 2 septembre 1890, Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b1154V/1962.

112 Lettre de Bernard à Monfreid, Paris, c. 10 août 1890. Voir Jean Loize, *Le Peintre Daniel de Monfreid et ses reliques de Paul Gauguin*, Paris, 1951, p. 89, n° 113.

113 Morane 2000, p. 40.

114 *L'Art littéraire*, mai 1893 ; *La Plume*, 15 septembre 1893, supplément. Voir Morane 2000, p. 42.

115 Lettre de Gauguin à Bernard, Le Pouldu, août 1890, Malingue 1946, pp. 200, 201, n° CXI.

116 Cette épreuve fut vendue à Paris, Drouot, 24/06/1984 (Me Buffetaud).

117 Lettre d'Annie Bonger-Van der Linden à ses beaux-parents, Paris, 9 novembre 1890, Amsterdam, Archives VGM, inv. n° b1865V/1970.

118 Lettre de Gauguin à Bernard, Pont-Aven, octobre 1890, Malingue 1946, pp. 203, 204, n° CXIII.

119 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, 30 octobre 1890, publiée dans Merlhès 1995, pp. 57, 58.

120 Lettre de Gauguin à Bernard, Pont-Aven, octobre 1890, Malingue 1946, pp. 203, 204, n° CXIII.

121 Lettre d'Eugène Boch à Octave Maus, Moret, 4 novembre 1890, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain, n° 5.747.

122 *Ibidem*.

123 Lettre de Bernard à Boch, Paris, 30 décembre 1890, Bruxelles, AACB-Bouquelle, inv. n° 3.964.

124 Lettre de Bernard à Boch, Paris, 31 janvier 1891, Bruxelles, AACB-Bouquelle, inv. n° 3.965.

125 Des informations détaillées sur les séries de Vanier figurent dans Roland Dorn, « Schuffenecker on Bernard », cat. expo. Mannheim/Amsterdam 1990, Appendix A, pp. 376, 379.

126 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Couilly, 19 janvier 1891, BNF NAF Ms. 14722, f°s 14-16. Lettre à ses parents, Couilly, [janvier 1891], PennState-EBpapers. La notice sur Cézanne ne paraîtrait qu'en mai. Lettre de Bernard à Boch, Asnières, 11 avril 1891, Bruxelles, AACB-Bouquelle, inv. n° 3.971 ; McW 2012, n° 70.

127 Le célèbre critique Charles Morice que Gauguin avait seulement récemment rencontré le présenta à Mallarmé. Voir Charles Morice, *Gauguin*, Paris, 1920, p. 88. En janvier, Gauguin grava le portrait de Stéphane Mallarmé à l'eau-forte (Elizabeth Mongan, Eberhard W. Kornfeld, Harold Joachim, *Paul Gauguin. Catalogue raisonné of his Prints*, Berne, galerie Kornfeld, 1988, n° 12, pp. 40-45).

128 Redon, dont Schuffenecker allait réaliser le portrait, était encore à paraître (en mars 1891), puis Cézanne (*Les Hommes d'aujourd'hui*, c. avril 1891, n° 387) – pour lequel Bernard allait demander l'autorisation à Camille Pissarro de reproduire son portait du maître d'Aix à l'eau-forte, lettre de Bernard à Pissarro, c. janvier 1891, voir cat. expo Mannheim/Amsterdam 1990, p. 377, note 8. Ensuite, étaient prévus des numéros sur Schuffenecker, puis Van Gogh (*Les Hommes d'aujourd'hui*, juillet 1891, n° 390).

129 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Couilly, 19 janvier 1891, BNF NAF Ms. 14277, f° 14 ; McW 2012, n° 61.

130 *Ibidem*.

131 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Paris, 28 janvier 1891, avec copie de la lettre écrite par Bernard à Filiger. Lettre de Gauguin à Schuffenecker, Paris, 31 janvier 1891, avec brouillon de réponse de Schuffenecker. Publiées par Merlhès 1995, pp. 66-71.

132 « Échos divers et communication », *MdF*, mars 1891, pp. 189-191.

133 Lettre de Schuffenecker à Gauguin, 7 février 1891, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Album Gauguin-3, f° 24, RF 28871 recto-verso.

134 Voir Bogomila Welsh-Ovcharov in cat. expo. Toronto/Amsterdam, 1981, pp. 266, 267. Aurier voulait peut-être éviter à son article de produire l'impression d'avoir été écrit sous la pression commerciale.

135 E.B., *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu*, Lorient [1939], p. 12 ; E.B., « Quelques souvenirs de Pont-Aven » (1939), Rivière 1994, I, pp. 296-311.

136 *AmV*, f°s 87 et 88.

137 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, 31 janvier 1891, publiée par Merlhès 1995, pp. 71, 72.

138 N° 89, *Fragment d'esquisse. Femmes nues. 1887* ; n° 90, *Peupliers au déclin*, appartient à M. Boch ; n° 91, *Souvenir*, 1889 ; n° 92, *Automne. Projet décoratif* ; n° 93, *Nature morte* ; n° 94, *Baigneuse*.

139 Lettre de Bernard à Boch, Asnières, 1er mars 1891, Bruxelles, AACB-Bouquelle, inv. n° 3.968 ; McW 2012, n° 65.

140 Julien Leclercq, « Aux Indépendants », *MdF*, mai 1891, p. 299.

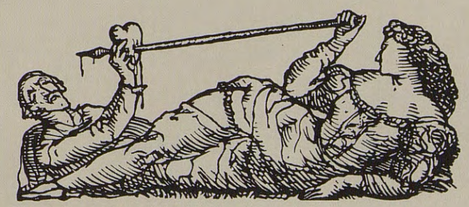
141 Félix Fénéon, « M. Gauguin », *Le Chat noir*, 23 mai 1891, in Joan U. Halperin, *Félix Fénéon…, op. cit.*, I, p. 193.

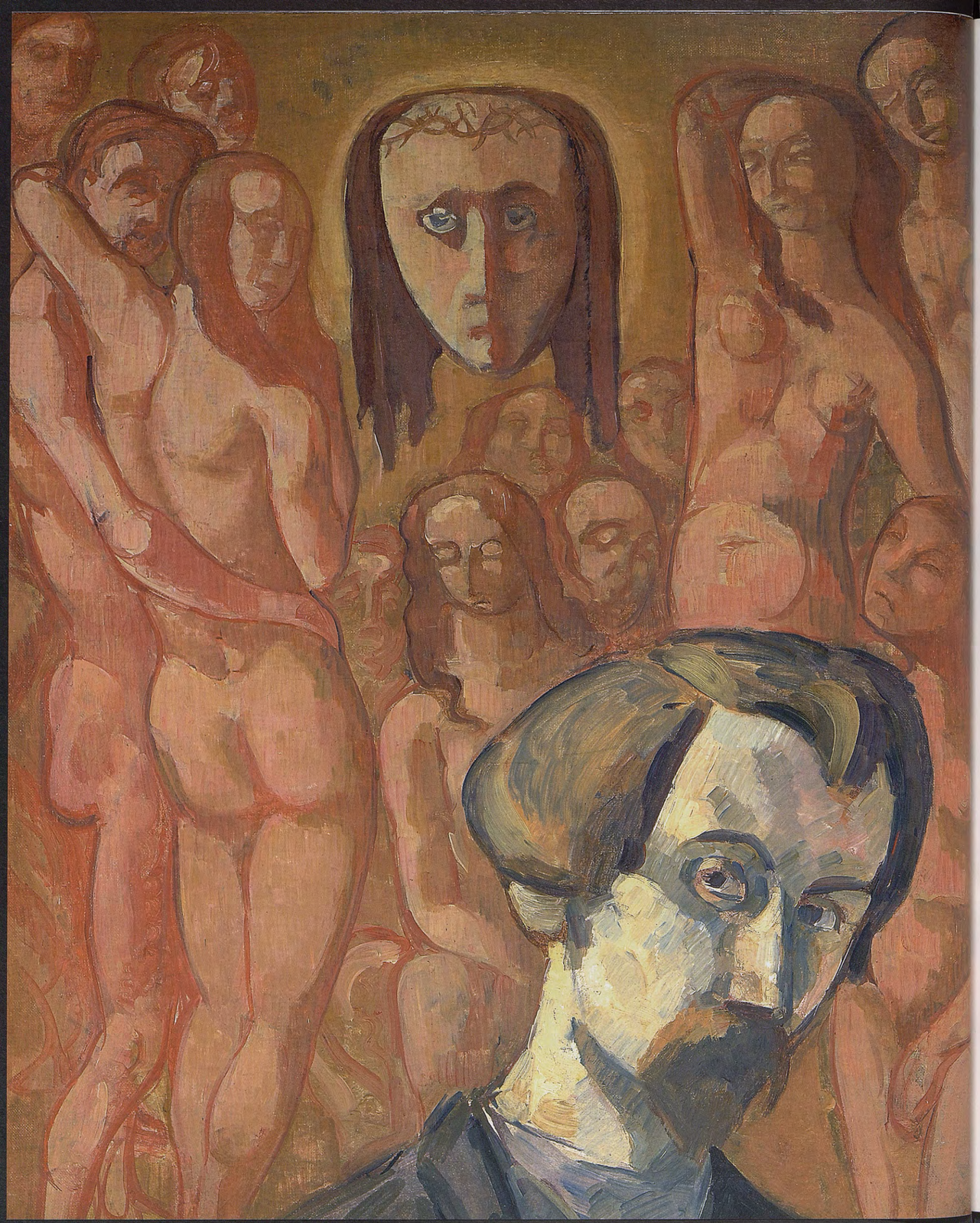
142 Dans une lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 20 juin 1894 (Amsterdam, RPK, n° 145), il écrira : « *Désolé ne fus-je point souvent, à preuve ces tableaux du Christ autrefois dans ma chambre, tableaux faits avec le sang de mon être et le désespoir de ma vie.* […] *Depuis le* Christ aux Oliviers *fait à propos de ma première grande peine – la trahison de Gauguin que je croyais mon ami* » ; McW 2012, n° 138.

143 Voir Roland Dorn, Appendix A : « Schuffenecker on Bernard » in cat. expo. Mannheim/Amsterdam 1990, pp. 376-380.

144 E.B., « Confidences » (1912), in Rivière 1994, I, pp. 11-17.

145 Lettre de Bernard à Schuffenecker, [c. mai 1891], BNF NAF Ms. 14277, f°s 21-26 ; McW 2012, n° 73.





Autoportrait symbolique, dit ***Vision***
1891
(détail ill. 95)

Chapitre VII

Péladan et les Indépendants 1891-1892

Après les déconvenues de Paris, Émile Bernard était de retour à Saint-Briac avant la fête de la Saint-Jean, cette fois en compagnie de sa sœur Madeleine. Ils furent accueillis par Madame Lemasson, heureuse de revoir « son "petit gars"[1] ». Madeleine écrit à ses parents qu'elle a porté la coiffe locale pour la fête, en signe de « protestation artistique » contre la diffusion du costume moderne adopté par les jeunes Bretonnes [fig. 52]. Comme l'avait fait son frère quelques années plus tôt, elle aida les villageois à confectionner un reposoir pour la cérémonie religieuse.

Le retour à Saint-Briac

Quant à Émile, il retrouvait tous ses souvenirs. Comme Andries Bonger avait cofinancé le voyage, il lui écrivit une longue lettre pour le remercier d'avoir « *facilité les moyens*[2] » et lui décrire ses expériences. Il admire les habitants qui « *sont bons* […] *parce qu'ils ont gardé leurs traditions, et que ce n'est en vain que le Christ saigne sur le gibet, pour eux. Ah ! gens des villes que vous êtes faciles à comprendre de loin*[3] *!* ». Cette lettre est intéressante pour son contenu haut en couleur, voire exalté, mais aussi pour sa graphie. Il semble que Bernard y ait utilisé une sorte d'écriture pseudo médiévale qu'il emploiera dorénavant un nombre considérable de fois. Comme sa sœur, qui exprime son attachement à la tradition et à la religion en portant la coiffe, il modèle son style personnel sur sa ferveur religieuse. Le changement de lieu et le regain de sentiment religieux se révèlent exercer une influence apaisante sur Bernard, que la « *vie triste et accablante* » de ces derniers temps à Paris avait beaucoup perturbé[4]. Il lit dorénavant la Bible tous les matins, loin de l'esprit « *symboliste, décadent, mystique*[5] » : « Émile n'est pas du tout le même, c'est à ne pas le reconnaître lorsqu'il est ici. Il est très calme[6] », observe Madeleine. Lui-même s'exclame : « *Je suis moi*[7] *!* »

Quelques jours après leur arrivée, Madeleine informe ses parents qu'« Émile demande tous les outils pour la sculpture qui sont dans le 1er tiroir du côté gauche de son bureau[8] » qui lui permettront de réaliser un bas-relief. Un mois plus tard, ce relief semble avoir évolué en un « meuble qui promet d'être très beau[9] ». Pendant quelques mois, Bernard y est très occupé et Madeleine nourrit de hautes espérances : « Son meuble promet d'être un petit chef-d'œuvre qui ne manquera pas d'amateur[10] », mais Émile tardait à l'achever. Une grande occasion se présenterait bientôt de l'exposer, et elle insistait en vain auprès de son frère pour qu'il se presse[11].

Fig. 52. Madeleine en costume traditionnel breton, 1891, photographie. Collection privée.

94
Paysage en Bretagne
1891, huile sur toile, 44 × 54 cm.
Västerås, Västerås Konstmuseum.

Ses autres projets artistiques consistaient simplement à suivre la voie synthétiste dans laquelle il s'était engagé, songeant à des peintures de très grands formats : « *J'ai des tas de projets (toujours) toiles géantes, un enchaînement de motifs qui seraient les synthèses tant rêvées (les bois, les fleurs, les eaux) depuis fort longtemps.* » Pour garder le fil de son travail antérieur, il n'hésite pas à en reprendre les sujets : « *Pour le coup je suis en train de faire "les maisons" un motif déjà fait antérieurement. Cela m'ennuie fort de me répéter mais en fin de compte qu'est le motif*[12] *?* » Il pourrait s'agir d'une répétition d'un tableau fait pendant son séjour à Saint-Briac en 1888. La composition assez abstraite des formes géométriques des toits, des murs, des maisons et du linge séchant sur la pelouse a été transformée en 1891 en un jeu élégant de lignes droites et courbes[13] **[ill. 94]**. Maints détails sont plus élaborés que dans la première composition, ce qui indique que le tableau est fondé sur une observation faite sur place. Les couleurs se limitent à une gamme restreinte, dominée par le contraste de vert foncé et de variations de rose. La matière a été appliquée en touches verticales qui donnent l'impression d'un tissu. L'abstraction audacieuse qui en résulte témoigne de l'extrême préoccupation de l'artiste à propos des fondements de son art[14].

Ce regain de confiance en soi s'avérera de courte durée. À nouveau, il se laissa subjuguer par le charisme d'une personnalité singulière. Déjà, à Paris en mai 1891, tout en confiant à Eugène Boch la dualité de sa nature, il se déclarait « *sous la présidence du Sar Péladan*[15] ». À cette époque il n'avait probablement pas encore rencontré l'écrivain et critique Joséphin Péladan [fig. 53] ; il n'était encore que fasciné par le personnage. C'est donc à dessein qu'Émile et Madeleine séjournent à Saint-Briac car le Sâr était susceptible de s'y rendre « lorsque "tous les ans, à la fin de l'été, le yatch *Le Mage* mouill[ait] à Port-Clos" », sur l'île de Bréhat[16].

Péladan avait entrepris de fonder une association mystique d'artistes, la Rose+Croix esthétique[17], convaincu que l'art idéaliste avait un rôle à jouer en faveur d'un renouveau du catholicisme. Il venait de publier un « Mandement du Sar Péladan, maître de la Rose+Croix Catholique, à Papus, président du groupe ésotérique et directeur de *L'Initiation*[18] ». Le 14 mai, il faisait paraître une annexe à sa critique du *Salon de 1891* : *Instauration de la Rose+Croix esthétique, Parole du Sar de la Rose+Croix à ses pairs*. L'épithète « catholique » s'était muée en « esthétique », ce qui impliquait un changement d'orientation fondamental.

Péladan redoutait avant tout un effondrement imminent de la civilisation occidentale – en particulier de la culture des pays latins. Il pense que la religion catholique et l'art, remparts de l'idéalisme, représentent les dernières chances de « civiliser les barbares qui vont venir ». D'après lui, la fin de la civilisation latine étant proche, « il faut que l'idéal soit manifesté encore une fois avant l'invasion slavo-mongole[19] ».

Son sens aigu de la communication et des stratégies promotionnelles lui suggéra que l'art idéaliste servirait parfaitement son propos. Une exposition fut donc annoncée ; Gary de Lacroze en serait le « Consultateur Esthétique », à qui les artistes devaient envoyer une esquisse et qui jugerait si celle-ci était « valante » ou non. En cas de doute, Péladan prendrait lui-même la décision car « l'autorité du Sar, étant abstraite, est absolue »[20]. Complètement fasciné par la classe avec laquelle se présentait le Sâr, Bernard le trouvait « *hautement spirituel et appréciable*[21] ». Peut-être ne fut-il pas moins ravi par son jugement sur le relief polychrome de Gauguin, *Soyez amoureuses, vous serez heureuses* (Boston, Museum of Fine Arts) alors exposé au Salon du Champ-de-Mars. Dans son compte rendu, *Salon de 1891*, Péladan le décrivait, en effet, avec horreur comme « une chose fort laide signée Gauguin », ressemblant à une « reproduction polychrome d'une chose mexicaine[22] ». Gauguin avait évidemment cédé aux « invasions barbares ».

Péladan avait suscité un peu d'émoi parmi la population, par son aspect bohème, ses « costumes extraordinaires et des cheveux particulièrement arrangés[23] ». Madeleine fit tout son possible pour assurer ses parents du caractère fortuit de l'entrevue, insistant même sur les efforts de son frère pour l'éviter : « Émile a fini par se laisser faire accrocher par lui et est entré en relation quoiqu'il fut bien décidé à le fuir le plus possible. » Il semble que Madame Bernard mère ne se soit guère réjouie de cette relation, craignant pour la réputation de sa fille et la nature impressionnable de son fils. Madeleine tenta de la rassurer, affirmant qu'elle n'avait « jamais eu l'occasion de voir ce monstre si épouvantable, cet enchanteur si dangereux autrement que de loin ». Elle crut toutefois bon d'ajouter pour ôter tout soupçon à sa mère qu'il n'était qu'« un passant un peu plus extraordinaire que les autres »[24].

Péladan ne tarda pas à ébranler l'équilibre de Bernard et son assurance sur sa démarche artistique, qu'il paraissait avoir justement retrouvés à Saint-Briac. Peu après sa rencontre, un complet découragement s'empara du peintre en examinant son travail antérieur : « *Un portrait fait anciennement (en 1889) qui m'a paru fort supérieur à mes études postérieures.* » En une remarquable analyse, très pénétrante, de ce qu'il a accompli en art, il mesure d'emblée l'immense difficulté de coexister parmi des artistes tels Van Gogh, Gauguin, Redon et Cézanne, qui ont le double de son âge. On ne peut que le déplorer avec lui : « *Ce qui me frappe aujourd'hui dans mes anciennes études c'est le serré, l'approfondi précoce que je semble perdre sous l'influence de l'indulgence que je vois autour de moi pour des œuvres plus superficielles que fortes.* […] *J'ai un esprit trop docile à s'absorber en tout ce qu'il rencontre, ce qui m'expose à ne pas pousser une chose unique.* » Il donne ensuite un aperçu de ses réactions vis-à-vis de ces autres artistes qui paraissent tellement sûrs d'eux qu'ils ne s'écartent plus de la voie qu'ils ont choisie. Il distingue Van Gogh et Gauguin, lesquels acceptent de se laisser distraire par des considérations extérieures à l'art : Vincent, par « *toutes les questions psychologiques, philanthropiques, religieuses* » qui lui font sacrifier « *la forme à l'idée* », tandis que Gauguin parvient à créer « *une forme évocatrice* » bien que, dans son œuvre, la relation entre la forme et l'idée soit faussée par le « *manque total de l'idée* » qui le dessert. Il ne réussit par conséquent qu'à créer une suggestion de « *préméditation qui en réalité n'est pas* ». Les seuls artistes qui résistent à l'examen sont Redon et Cézanne. Chez Redon, la suggestion est sincère et bien exprimée dans une forme à la fois « *complète, rare et distinguée* ». Quant à Cézanne, il ne se préoccupe absolument pas de traduire des considérations humanitaires par des abstractions ; il ne se soucie que du « *bon sens de l'art* », qui consiste en « *exquisité de la ligne et subtilité de la couleur, rareté du style et spécialité de l'harmonie* ». Dans un accès de désespoir profond, Bernard réalisa que son travail actuel ne parvenait même pas à effleurer les objectifs visés par ces maîtres ; il se sentait constamment « *renfoncé dans le labyrinthe de doutes et recherches* ». À travers une autocritique sans concession, il comprenait, dit-il, la « *faiblesse relative de mes dernières toiles* », et cette prise de conscience lui brisait le cœur[25].

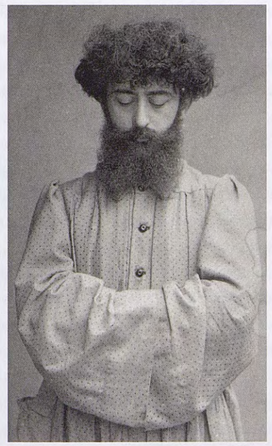


Fig. 53. Le Sâr Péladan, vers 1895, photographie. Paris, musée d'Orsay.

On peut l'imaginer, cet état de doute artistique le rendait d'autant plus vulnérable à la propagande de Péladan que celui-ci venait passer l'été à Saint-Briac. Son camarade de collège Jacques Tasset, profondément intéressé par l'occultisme, s'y trouvait également, ce qui laisse supposer effectivement que Bernard n'y vint pas tout à fait par hasard[26]. Il est incontestable qu'il avait déjà manifesté de l'intérêt pour la Rose+Croix. Sans doute voulut-il s'associer à une personnalité, à un critique célèbre, sachant mieux que quiconque se faire valoir. Il existait en outre clairement une affinité d'esprit entre les deux hommes, adeptes d'un catholicisme tourné vers le mysticisme, mais Bernard avait une conception de l'art religieux très éloigné de ce que préconisait Péladan.

« Le 23 août 1891, la Rose+Croix Esthétique prit […] une dimension juridique avec l'insertion dans les *Petites Affiches* d'un communiqué selon lequel Péladan, Léonce de Larmandie, Gary de Lacroze et Élémir Bourges, domiciliés chez le Sar, 19, rue de Naples, formaient avec Antoine de La Rochefoucauld une société en nom collectif ayant pour objet l'organisation d'expositions d'arts plastiques et pour raison sociale : *Association de l'Ordre du Temple de la Rose+Croix*. Antoine de La Rochefoucauld fournirait les fonds nécessaires "au fur et à mesure des besoins, pour subvenir aux dépenses". » Cette association fut sagement créée pour un an, avec possibilité de prorogation[27]. Parallèlement, Péladan rédigeait un « Monitoire aux Magnifiques » daté du mois d'août 1891, qui fournissait un ensemble de

règles à appliquer pour l'exposition qui s'ouvrirait le 15 avril 1892[28], selon une annonce confidentielle. Le manuscrit comptait également une liste d'artistes qui, comme l'indiquait son auteur, avaient été retenus. Parmi eux, nombre de noms surprennent : Marcellin Desboutins, Maurice Denis, Charles Filiger, Odilon Redon, Émile Schuffenecker, Antoine de La Rochefoucauld[29]. Lors de sa parution dans *Le Figaro* du 2 septembre, Péladan annonçait fièrement avoir réuni quatre-vingts artistes, prêts à participer, comptant imprudemment Puvis de Chavannes et Odilon Redon parmi les exposants ; le lendemain Puvis faisait paraître un démenti dans *Le Figaro*, et Redon se retira également.

Le nombre de personnes qui prirent le Sâr tout à fait au sérieux est surprenant. En revanche, Camille Pissarro, aux dispositions d'esprit plus pragmatiques, craignait pour la santé mentale et financière de son ami La Rochefoucauld[30], nommé entre-temps « archonte ». Schuffenecker fit lui aussi montre de prudence, au grand déplaisir de Bernard qui ressentit le besoin de justifier sa décision de se ranger du côté de Péladan. Alors qu'il avait prévu de quitter Saint-Briac au début d'octobre, il annonça à Schuffenecker son souhait d'y rester un mois de plus, changement peut-être dû à son désir de passer plus de temps auprès de Péladan. « *C'est un pur* », écrivit-il, et « *nous causons maintes soirées* ». Ils rêvaient ensemble d'une « *réinstauration de l'Idée Dieu* », d'une aristocratie d'artistes et d'un « *vrai musée moderne* ». En fait, Bernard voyait dans les projets de Péladan la concrétisation d'idéaux qu'il avait formulés plus tôt dans l'année, au sujet d'une association des Anonymes : « *Ce que je voulais concilier en Anonymes sera ici Temple.* » Ils imaginèrent même à quoi ils pourraient utiliser les bénéfices que la future exposition ne manquerait pas de générer, songeant à un « *temple-atelier* », « *École d'Athènes moderne où d'occulte chacun apportera ses recherches et telle se fondera l'unité prête aux envolées.* […] *Sublime conception qui vaut certes une prière* ». Toute méfiance que Bernard avait pu conserver s'était désormais dissipée : « *Il est nous il pense* »[31].

Mais Schuffenecker ne se laissa pas si aisément convaincre : pour lui Péladan était un « *médiocre* ». Bernard s'en indignait et défendait ce dernier bec et ongles, disant qu'il possédait « *l'aristocratie, le catholicisme et l'originalité* », autant de qualités qui déplaisaient au « *monde des platitudes et de vulgarités* ». Évidemment, il accusait avec condescendance Schuffenecker d'être resté sous l'emprise de Gauguin : « *Vous êtes infatué cher ami de toutes ces révolutions d'idées des Gauguin et autres. Gens certes de grand talent mais fort fort petits auprès des Vinci, Michel-Ange etc. et le moindre des primitifs.* » Ses discussions avec Péladan commençaient manifestement à éloigner Bernard du modernisme. Les maîtres italiens de la Renaissance étaient devenus ses héros. Pointaient déjà les germes de son retour à la grande tradition de l'art occidental. Il explicita d'ailleurs en P.-S. un aspect essentiel de sa conception du symbolisme, en concordance avec ses idées sur la religion et la nature humaine. Ces explications méritent d'être citées en entier : « *Les Gauguin sont des gens qui ne vivent que sexuellement. Voyez les Christ de Gauguin ils sont humains, ils sont de ce monde c.a.d. des abstractions et non des spécialités. Le Christ étant Dieu, c.a.d. étant une spécialité (et la plus haute) n'a point pleuré des larmes bêtes sur des belles mains veinées. Tout cela c'est du Gauguin et rien de plus, c.a.d. de l'adoration de soi, du profane pur au degré le plus intime. C'est du Renan. Voilà pourquoi j'ai toujours détesté le Christ de Gauguin. C'est l'égoïsme. Il pleure sur lui, où est la grandeur du sacrifice ? Qu'est-ce que la couleur, une séduction d'un sens, rien de plus. Édifierez-vous un art avec cela. Mettez l'âme avant… Les Japonais sont d'exquis vivants, mais dans quel ciel vivent-ils ? À peine ont-ils écrit le silence, symbole de Bouddha – voyez l'Angelico, voyez Vinci* »[32].

Sa position était assurément d'un idéalisme extrême. Dans ses peintures religieuses, Gauguin avait non seulement rapproché le Christ-Dieu (« la plus haute spécialité ») de notre propre sphère d'existence par un processus d'abstraction, il s'était emparé de la figure du Christ pour qu'elle exprime ses propres sentiments. Devançant Gauguin, Renan avait décrit l'existence du Christ comme un événement historique dans *La Vie de Jésus*, mais le peintre avait développé cette approche sacrilège en s'identifiant à la figure même du Christ de douleur.

Comme dans ses directives à Schuffenecker, en vue de l'article pour *Les Hommes d'aujourd'hui* (chapitre VI), Bernard révèle ici combien sa conception de l'art est complexe comme l'est aussi le lien unissant, chez lui, l'art aux forces plus profondes qui façonnent la personnalité de l'artiste. Il est tentant d'interpréter ces réflexions comme un parfait exemple de projections. Bernard n'avait-il pas récemment avoué que deux forces opposées écartelaient sa personnalité, la sensualité d'un côté, l'ascétisme, de l'autre ? À chaque déception amoureuse, il se réfugiait ainsi dans la religion, comme par pénitence pour avoir manqué de modération. « *J'adore l'exaltation*[33] », confessa-t-il un jour. L'art lui paraissait un moyen de maîtriser ses pulsions. La Beauté devait selon lui incarner les vertus de maîtrise et de retenue, l'Idéal en somme. C'est pourquoi, il affirmerait bientôt qu'il ne pouvait exister d'art sans religion[34].

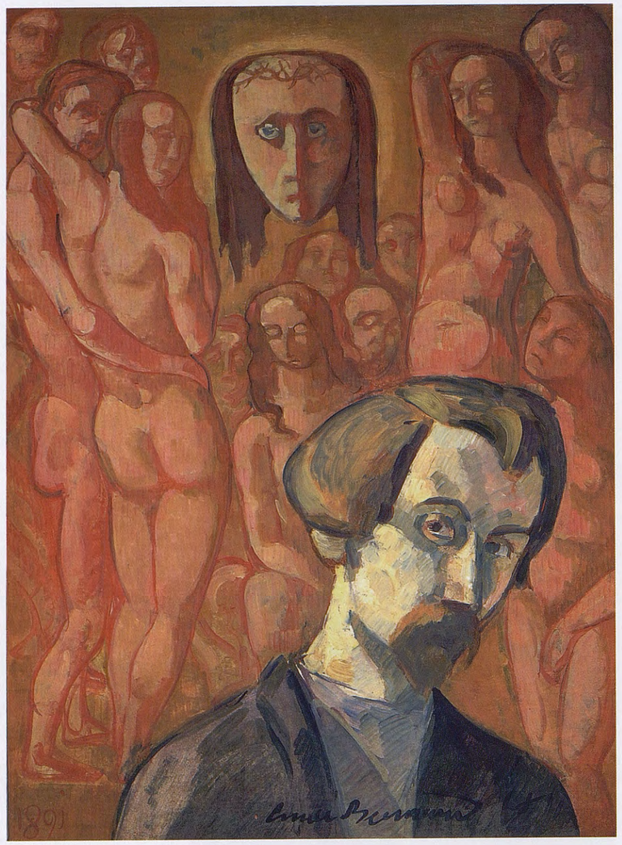
Bien sûr, Bernard ne mettait pas strictement en pratique ces hautes ambitions. L'ensemble de sa production montre assez que le combat que se livraient en lui les caractères sensuel et ascétique se déroulait dans son art comme dans sa vie. Cependant, les sujets religieux restaient chez lui l'exception et il ne tolérait pas que Gauguin les interprète sur un mode personnel voire les transpose dans sa propre vie. En un sens, Gauguin se servait du sentiment religieux pour obtenir des effets symbolistes. Appliquant la leçon des écrivains symbolistes, il avait su clairement indiquer ses objectifs dans une lettre à Theo van Gogh : « Je cherche en même temps qu'à exprimer un état général plutôt qu'une pensée unique, faire ressentir à l'œil d'un autre une impression indéfinie infinie. Suggérer une souffrance ne veut pas dire quel genre de souffrance ; la pureté en general et non quel genre de pureté. La littérature est une, (la peinture aussi). En conséquence la pensée suggerée et non expliquée. » Il poursuivait en explicitant la signification implicite de son *Calvaire breton* : « Bretagne, superstition simple et désolation. La colline est gardée par un cordon de vaches disposées en calvaire. J'ai cherché dans ce tableau que tout respire croyance souffrance passive style religieux primitif, et la grande nature avec son cri. » D'après ces deux éclaircissements apportés sur son œuvre, il est manifeste que *Calvaire breton* n'illustre pas les sentiments religieux de Gauguin lui-même ; c'est la dévotion des Bretons que ses peintures évoquent. L'emploi des mots « superstition simple » et « style religieux primitif » indique que le tableau est en réalité une « poésie bretonne »[35]. C'est de la religiosité ou peu s'en faut. « *C'est du Renan* », s'écriait Bernard avec indignation.

Dans *Le Christ jaune*, ce n'est pas une crucifixion qui est peinte mais la combinaison d'un crucifix de bois, vu dans la chapelle de Trémalo, avec plusieurs études de Bretonnes lors d'un pardon, dans un paysage breton. Il s'agit moins d'une peinture religieuse que d'un tableau traitant de la fonction de la religion. Même si Gauguin a sanctifié Jésus en le peignant en jaune, la couleur sacrée de Van Gogh, il a intégré ce Christ transcendant dans ce monde-ci, au lieu de le représenter de façon hiératique.

Bernard réservait sa critique la plus sévère au *Christ dans le jardin des Oliviers* qu'il avait « *toujours détesté*[36] ». Il ne voyait, dans l'appropriation par Gauguin d'un sujet de l'histoire sainte, rien d'autre que de l'égoïsme et de l'apitoiement sur lui-même. Lui-même attachait beaucoup plus d'importance au style primitif des bois médiévaux, des fresques de Tournai et même des images d'Épinal, percevant dans leur simplicité l'expression naturelle d'un véritable sentiment religieux, perdu depuis. Il essayait, en imitant ce style, de renouer avec cette dévotion sincère en peinture – comme en lui-même. Bernard reprochait à Gauguin de négliger la nature transcendante du Christ et ses souffrances en ne peignant que les manifestations de la religion dans l'ici et maintenant de la Bretagne. Ses critiques n'étaient pas dénuées de fondement, elles concernaient précisément les peintures de Gauguin mentionnées dans l'article d'Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », qui élevait celui-ci au rang de parfait représentant du symbolisme en peinture. Bernard avait dû être particulièrement ulcéré et peiné de ce qu'Aurier le présente comme un symboliste en raison de sujets religieux qui lui étaient si chers et qu'il avait lui-même suggérés à Gauguin en 1888.

Quand Gauguin peignit son autoportrait peu de temps après, il composa un arrière-plan avec *Le Christ jaune*, bien en évidence près de sa tête et, de l'autre côté, une céramique représentant « Gauguin le sauvage », figure grimaçante de l'artiste, durcie au feu du four « entrevu par Dante dans sa visite dans l'enfer »[37]. Ce fond fonctionne clairement comme une représentation symbolique des deux faces de l'artiste, tandis que l'autoportrait du milieu, aux traits nettement définis, est censé illustrer son habileté à naviguer entre ces deux extrêmes. Le pot fut offert à Madeleine Bernard, en gage de son admiration de longue date, mais elle le refusa[38] [fig. 54]. La signification de ce présent n'était effectivement rien de moins que limpide. Pour Gauguin, il s'agissait d'une représentation symbolique de la frustration sexuelle et de la perversité.

Fig. 54. Paul Gauguin, *Pot en forme de tête grotesque*, 1889, grès émaillé, 28 cm. Paris, musée d'Orsay.



95
Autoportrait symbolique, dit ***Vision***
1891, huile sur toile, 81 × 60,3 cm. Paris, musée d'Orsay.

étaient peut-être plus sérieuses car il confessa à Émile : « J'ai souri à la vue de votre sœur devant mon pot. Entre nous je l'ai fait un peu exprès de tâter ainsi les forces de son admiration en pareille matière[40]. »

Quelques mois plus tard, dans une peinture qu'il intitula crûment *La Perte du pucelage* [fig. 55], Gauguin plaça un modèle nu exactement dans la même pose allongée que Bernard avait choisie pour *Madeleine au Bois d'Amour*. Mais alors que la « gisante » de Bernard célèbre l'accord entre la chaste beauté de la jeune fille et la nature, le petit corps nu du modèle de Gauguin, Juliette Huet, est possédé par un renard, emblème indien de la perversité, qui apparaît également dans *Soyez amoureuses, vous serez heureuses*. Gauguin eut davantage de succès auprès de Juliette qu'avec Madeleine : quand il partit pour Tahiti, elle était enceinte[41].

C'est dans sa *Vision* de 1891 **[ill. 95]** que Bernard exprima avec le plus de vivacité les forces antagonistes qui le tiraillaient. L'œuvre qu'il baptisa lui-même dans ses inventaires : *Mon portrait avec allégorie sur le siècle*, renvoie clairement aux autoportraits qu'il avait réalisés en 1889 avec, à l'arrière-plan, le décor de son atelier représentant des nus. Le peintre qui nous regarde semble souffrir du poids de ses contradictions et se met volontairement dans une position d'humilité. Derrière lui, apparaît une foule de nus féminins et, à gauche, un couple nu, enlacé. Au milieu se dessine une vision de tête de Christ auréolée, les yeux largement ouverts[42]. Mais, plus qu'une allégorie générale de l'époque, il s'agit plutôt de la transposition parfaite du combat que se livraient dans son for intérieur la sensualité et l'ascétisme. C'est ce tableau que le critique et ami du peintre, Francis Jourdain, choisit de louer comme parfaitement représentatif de l'état d'esprit de l'artiste : dans cette œuvre, dit-il, le

L'admiration de Gauguin pour Madeleine Bernard dépassa les louanges adressées à l'« Androgyne sans sexe », à la femme libre de choisir sa destinée, selon sa recommandation dans une lettre[39]. Il avait probablement tenté de la séduire au cours du séjour de l'été et du début de l'automne 1888 mais en vain ; alors âgée de dix-sept ans elle était étroitement surveillée par sa mère qui l'accompagnait. Elle posa pour lui mais accorda sa préférence à un peintre plus jeune, Charles Laval. Elle lui écrivit néanmoins une lettre, un an plus tard, alors que le peintre se trouvait au Pouldu et, pour lui exprimer sa reconnaissance d'avoir ainsi renoué avec lui, celui-ci lui proposa ce pot en cadeau. Qu'il ait précisément choisi la céramique comportant « Gauguin le sauvage » témoigne de l'intensité de ses sentiments pour elle. Peut-être Madeleine le comprit-elle car il éprouva par la suite le besoin de s'excuser de « la rudesse de son pot ». Mais ses intentions

Fig. 55. Paul Gauguin, *La Perte du pucelage*,
1890, huile sur toile, 90 × 130 cm. Norfolk, Chrysler Museum of Art.

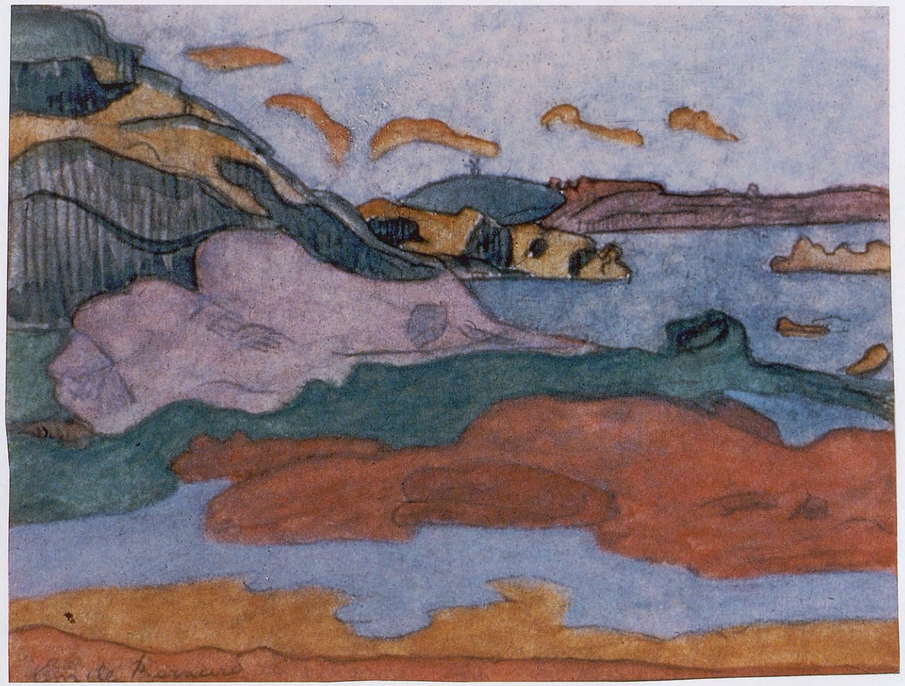
96
Moisson au bord de la mer
1891, huile sur toile, 73 × 92 cm.
Paris, musée d'Orsay.

peintre Bernard a mis « toute son ardente foi, tout son amour mystique. Il s'y est mis tout entier[43] ».

Assez curieusement, Bernard exécuta très peu de peintures strictement religieuses en 1891. Pendant son séjour à Saint-Briac, il se préoccupa plutôt de questions purement picturales. Probablement en réaction aux doutes qu'il éprouvait, il chercha surtout à développer le symbolisme pictural jusqu'à ses extrêmes limites. Même s'il s'agissait de rassurer ses parents, Madeleine décrivit alors son frère comme entièrement dévoué à son art : « Émile […] travaille comme un enragé en ce moment sa peinture l'absorbe tant et plus. Vous le connaissez, dans ces moments-là il est tout à fait hors du monde et a l'air transfiguré par l'amour de son art[44]. » De fait, cet engagement passionné lui permit de réaliser quelques-unes de ses meilleures œuvres au cours de l'été, à Saint-Briac.

Voici comment il décrivit une *Moisson au bord de la mer* **[ill. 96]** : « *Moisson au bord de la mer à St Briac. Au fond la ville bleue et le village de La Chapelle – on voit la mer dans la baie*[45]. » C'est un tableau de grandes dimensions, une toile de trente, qui condense toutes les potentialités de son style. Avec une maîtrise pleine de délicatesse, Bernard a créé une composition aux formes élégantes, élaborée au moyen de traits délibérément verticaux. Le premier plan compose une scène où se déroule le ballet des moissonneurs au milieu des gerbes aux formes étranges. Leurs chaudes harmonies de rouges et de jaunes contrastent avec le turquoise froid de l'arc que forme la baie de Saint-Briac, ourlée par le sable, la mer et le ciel.

97
Mer sauvage, récifs, Saint-Briac
1891, huile sur toile, 70,3 × 91 cm.
Brest, musée des Beaux-Arts.



98
Mer sauvage
1891, aquarelle sur papier, n.c.
Collection privée.

Bernard fut manifestement satisfait de cette œuvre, qu'il choisit d'exposer en 1892 aux Indépendants, ainsi qu'une autre grande peinture de bord de mer de la même période : *Mer sauvage, récifs, Saint-Briac* **[ill. 97]**[46]. Cette dernière composition montre le même style maîtrisé que *Moisson au bord de la mer*, presque comme un pendant en mode mineur. Les couleurs en sont distribuées de façon comparable mais dans des nuances plus sombres, ce qui donne davantage d'intensité aux contrastes.

Ces deux œuvres paraissent traduire, l'une comme l'autre, l'aspiration de Bernard à une plus grande simplicité, tout en continuant à explorer les limites des possibilités qu'offrait un style synthétiste. Il expliqua en effet quels étaient ses plans pour l'été dans une lettre à Schuffenecker : «*Voici mes projets : Je veux épurer. Ne garder que la structure nécessaire de la forme et de la couleur, et surtout, pour la couleur, éviter même une demie touche sale, pâteuse ou neutre de ton. En somme je veux presque une œuvre de sensation tellement raisonnée qu'on n'en puisse ni ajouter ni retrancher un pouce*[47].» Ces deux tableaux démontrent qu'il était capable d'appliquer ce projet de recherche formelle, et qu'il était devenu l'artiste complet qu'il désirait être.

Une aquarelle fut exécutée au même endroit **[ill. 98]**. Elle montre le degré d'abstraction auquel était parvenu Bernard en dissolvant la cohérence naturelle du paysage au profit d'effets de motifs. Ce processus est tempéré dans l'œuvre par de subtiles nuances de clarté entre les différentes touches. Ces aquarelles appartiennent à un groupe important, stylistiquement proche de celles du peintre Charles Filiger. Celui-ci faisait partie de l'entourage de Gauguin, tant à Pont-Aven en 1888 qu'au Pouldu en 1889, mais il avait ensuite développé un synthétisme décoratif extrêmement personnel. Il avait des inclinations religieuses comme Bernard qui avait donc trouvé, dans le cercle de Gauguin, un artiste qui partageait sa croyance en la piété fondamentale du style primitif. Bernard témoigna de son admiration pour

Filiger dans une lettre de novembre 1891 à Léon Deschamps, rédacteur en chef de *La Plume*, auquel il reprocha d'avoir omis de mentionner son nom dans un numéro dédié aux « peintres novateurs ». Selon lui, Filiger était « *un jeune artiste de grand talent, voire de génie* ». Bernard mentionnait tout particulièrement une « *Vierge* » pour « *les proportions suggestives, la disposition arabesquement décorative* » et « *l'âme qu'il a pu* […] *mettre aux yeux de ses personnages* », jugeant que dans cette gouache, « *un chef-d'œuvre de foi, de pureté d'âme et d'art* », Filiger avait dit « *son grand mot* »[48] [fig. 56]. Peut-être fut-ce à son instigation que Péladan inscrivit au mois d'août Filiger dans sa liste des participants à son exposition de la Rose+Croix, donc, dans un deuxième temps, comme Bernard lui-même. L'admiration de Bernard pour Filiger transparaît aussi dans son propre travail, notamment dans les paysages à la gouache qu'il réalisa à Saint-Briac au cours de l'été 1891, où se manifeste une tendance comparable vers la « *disposition arabesquement décorative* » qu'il avait perçue dans les paysages de Filiger. Ainsi, certaines de ses peintures à l'huile, notamment les sujets religieux, évoluent désormais vers l'arabesque. Les deux plus importantes, une *Sortie de l'église à Médréac* **[ill. 99]** et une *Procession à Saint-Briac* **[ill. 100]** s'assimilent plutôt à des représentations pittoresques de la vie religieuse bretonne, dans un style synthétiste, simplifié à l'extrême.

La *Sortie de l'église à Médréac* est le fruit d'un voyage que Madeleine et Émile réalisèrent autour du mois de septembre 1891, qui les mena probablement à Médréac ainsi qu'à Dinan. Marie Lemasson, qui avait épousé son notaire de Médréac, s'appelait maintenant Madame Verron et il semble qu'un des buts du voyage ait été une visite de cinq jours au jeune couple. Bernard fut agréablement surpris par le notaire, Monsieur Verron, qui se révéla plutôt sympathique. Mais le déplacement eut des répercussions plus profondes, en suscitant chez lui un regain de fascination pour l'art médiéval. Madeleine partagea cet engouement. Elle fut enthousiasmée par l'authenticité de Médréac, encore protégé, à ses yeux, des influences néfastes du monde moderne : « Pas un costume de ville, toutes les femmes en costume et en coiffe. Dimanche à la messe ce fut un spectacle très joli que de voir l'alignement réalisé de toutes les coiffes blanches dont le charme n'était pas rompu par aucun chapeau[49]. »

La production de Bernard en 1891 témoigne aussi d'une nouvelle orientation, demeurée latente depuis quelque temps pour finalement venir s'imposer en septembre de

99
Sortie de l'église à Médréac
1891, huile sur toile, 73 × 92 cm. Collection privée.

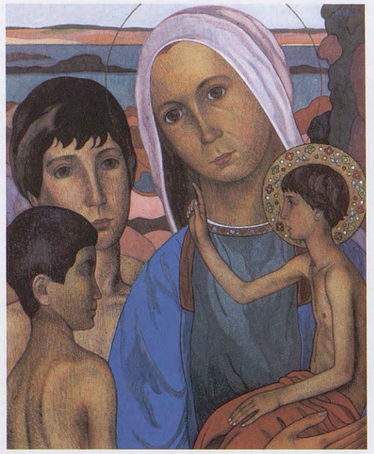


Fig. 56. Charles Filiger, *Vierge à l'Enfant*, 1891, gouache et or sur carton, 31 × 25,5 cm. Collection privée.

cette année-là, après son excursion au bourg médiéval de Dinan : « *Que je vous dise tout de prime expression que j'ai visité Dinan hier et que si je ne suis fou c'est que je suis ravi d'extatique exaltation.* […] *J'ai vu Dinan dis-je ; des vieux murs ou s'éplorent des souvenirs en ronces et en lierres, et des héros surgissant en statues des tombes, et des saints, dans les tympans des cathédrales fusant en fleurs de pierre*[50]. » C'est vraisemblablement après cette visite que Bernard, totalement galvanisé par les lieux qui faisaient ressurgir sa fascination pour la chevalerie, exécuta une peinture de grandes dimensions qu'il intitula lui-même : *Tournoi au crépuscule,* ou *Combat des chevaliers* **[ill. 101]**. Sur une plage rosée, dominée par l'ombre d'une gigantesque représentation synthétique du Mont Saint-Michel, deux chevaliers montés sur leurs destriers s'affrontent, tandis qu'un troisième les regarde. Le mont éclipse le soleil levant et une haute vague qui éclate à ses pieds symbolise le combat des deux chevaliers. Apparemment, cette curieuse peinture, datée de 1891, découle moins des précédentes explorations de Bernard sur les potentialités picturales du style synthétiste qu'elle n'est la transposition d'une scène imaginaire, née du désir d'exprimer son attirance pour une époque qu'il supposait avoir été plus noble.

100
Procession à Saint-Briac
1891, huile sur toile, 54 × 73 cm.
Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College.

Un agenda bien rempli

À la fin de l'année, Bernard participa à l'exposition de groupe *Peintres impressionnistes et symbolistes* à la galerie Le Barc de Boutteville. Cette manifestation commença en décembre pour se prolonger une partie du mois de janvier 1892. Son titre pourrait suggérer une sorte de prolongement de l'exposition Volpini de 1889, mais elle était beaucoup moins partisane. Elle réunissait des œuvres de Gauguin, Bernard, Sérusier et d'autres synthétistes mais aussi de peintres de la vie moderne comme Anquetin et Toulouse-Lautrec et de pointillistes tels que Signac, Luce et Gausson. Les œuvres de Filiger, bien que numérotées, ne sont indiquées que par des pointillés. Bernard exposa trois peintures : n° 9 : *Baigneuses* ; n° 10 : *Légende* ; n° 11 : *Marche au Calvaire*. Trois principaux aspects de sa production y étaient donc représentés : les nus cézanniens dans un paysage, l'inspiration médiévale et l'expression du sentiment religieux. Seule la dernière œuvre a pu être identifiée avec certitude[51]. Ses œuvres valurent à Bernard une certaine notoriété dans la presse – enfin, on le remarquait. Jacques Daurelle, qui avait précédemment interviewé Anquetin, Toulouse-Lautrec et Denis, se rendit à son atelier d'Asnières autour de Noël 1891, où il vit des « croquis curieux, des toiles tout à fait originales, des vitraux d'une beauté artistique surprenante, des panneaux sculptés avec un soin infini, des tapisseries d'une extrême originalité ». Bernard avait apparemment installé dans son atelier en bois du jardin un ensemble décoratif, réalisé à partir des différentes techniques qu'il avait appris à maîtriser. Ce n'était toutefois pas cet éclectisme que l'artiste souhaitait mettre en exergue dans l'interview. Daurelle fut conduit dans la maison, où il fut vivement impressionné par *Le Christ décloué de la Croix* qui décorait la « chambrette » de l'artiste. Bernard se déclara « *très chrétien* » et confia au critique qu'il rêvait « de créer un style hiératique qui s'élèverait au-dessus de la modernité, au-dessus de l'actualité ». La clef en était un retour « *comme procédés et comme inspiration* » aux « *Primitifs* ». Ce style devait reposer sur « la ligne […] pour déterminer la forme et de la couleur […] pour déterminer les états ». Outre sa foi de « très chrétien », Bernard souhaitait aussi éclaircir un autre point : il avait été accusé, écrivit le journaliste, « de plagier Paul Gauguin », un pur nonsens parce qu'il « ne lui ressemble pas du tout, – oh ! pas du tout ». Parmi les artistes modernes, sa préférence allait à Cézanne et à Odilon Redon[52]. Et de ceux-ci, c'était Cézanne son vrai maître en matière de peinture ; il avait récemment déclaré : « *Chacun a son maître décidément, et s'y conforme au possible – moi j'ai Cézanne*[53]. »

On peut discerner dans cet article plusieurs stratégies artistiques : dans son atelier, Bernard apparaît comme un

peintre et un sculpteur symboliste, décoratif, laïque, tandis que le vrai Bernard, mystique, ne se découvre que dans l'intimité de sa « chambrette », décorée de peintures religieuses de style primitif. En l'occurrence, c'est cette personnalité, catholique fervente, qu'il veut que l'on retienne. En second lieu, il revendique initialement un style primitif, fondé sur une construction linéaire qui traduise véritablement un esprit chrétien. Enfin, troisième démarche, il déclare publiquement son indépendance vis-à-vis de Gauguin et reconnaît en Cézanne son véritable maître – allégeance sans danger puisque ce dernier est suffisamment éloigné de la scène artistique parisienne, tant physiquement qu'intellectuellement, pour lui faire ombrage. Bernard peut ainsi apparaître enfin tel qu'il le souhaite : en peintre indépendant, original, à la fois chrétien et moderne. Madeleine encourage son frère à poursuivre son chemin avec persévérance : « C'est de toi dont on parle le plus longuement et de la manière la plus intéressante, ne crois pas que ton idéal reste toujours combattu sans être jamais compris ; mais il faut parler et parler sagement ; puis les œuvres viendront à l'appui des idées exprimées[54]. »

Avec cet entretien, la thématique des projets d'exposition de l'année à venir était déterminée. Son agenda de 1892 était bien rempli. La galerie Le Barc de Boutteville n'était plus sûre : « Le sieur Boutteville fait des affaires si maigres que je crois qu'il ne tardera pas à lâcher. » L'artiste chercha d'autres lieux. Il y avait six grandes expositions prévues à Paris cette année-là, Bernard, circonspect, fit son choix : il voulait participer à la fois aux Indépendants et au Salon de la Rose+Croix[55].

Une autre exposition, voulue depuis un an, l'occupait également : la rétrospective d'œuvres de Vincent van Gogh, qu'il comptait organiser pour avril 1892. Le moment semblait plus opportun que jamais, car Bernard s'aperçut que « *Vincent est aussi à la mode* ». L'intérêt venait d'un public inhabituel pour Bernard qui se moquait « *des petits messieurs pincés comme des anges du troisième sexe incliner leurs tailles souples devant les rudes toiles de l'ami*[56] ». Le Barc de Boutteville avait mis sa galerie à disposition, gratuitement, et Bernard avait gravé sur bois une feuille-catalogue très originale, avec la liste des tableaux de Vincent à gauche, imprimée seule ou avec des motifs différents de ses bois dans sa partie droite[57]. Parallèlement, il semble avoir choisi une planche brute de parquet pour y graver les titres des seize œuvres exposées, ce qui donne à cette feuille un style primitif[58].

101
Tournoi au crépuscule,
ou ***Combat des chevaliers***
1891, huile sur toile, 71 × 93 cm. Collection privée.

102
Île de la Grande-Jatte
1890, huile sur toile, 70 × 90 cm.
Collection privée.

Sa décision d'exposer aux Indépendants et au Salon de la Rose+Croix lui permettait de révéler la double orientation de son travail. Dans la première manifestation, il entendait apparaître comme le pionnier du symbolisme moderne ; dans la seconde, montrer son primitivisme mystique. La liste de ses peintures dans le catalogue des Indépendants est révélatrice : il a clairement voulu expliciter le profil de sa production depuis 1888, à travers ses meilleures œuvres. Chaque notice mentionne l'année d'exécution. L'année 1888 était ainsi représentée par quatre tableaux, parmi lesquelles le célèbre *Bretonnes dans la prairie,* ou *Le Pardon* **[ill. 50]** et *Moissonneurs de blé noir. Pont-Aven* (huile sur toile, collection privée) exposé pour la première fois comme son pendant. Incontestablement, Bernard voulait prouver l'importance de ces œuvres pour Gauguin. L'année 1889 n'était pas représentée aux Indépendants mais pouvait se voir à la Rose+Croix. Pour 1890, Bernard choisit une *Nature morte* non identifiable et la très moderne *Île de la Grande-Jatte* **[ill. 102]**, dans laquelle il se montrait capable de reprendre le célèbre thème de Seurat, bien qu'à une échelle plus modeste et dans une composition et une facture inspirées de Cézanne. *Moisson au bord de la mer* et *Mer sauvage* témoignaient de ses glorieux efforts, l'été précédent, pour développer son style jusqu'aux limites de l'abstraction.

L'insistance de Bernard sur sa prérogative n'échappa pas à Maurice Denis, un de ses coexposants qui choisit le pseudonyme de Pierre-Louis pour écrire un article extrêmement virulent dans *La Revue blanche*. Il y évoque les artistes qui « procèdent des théories de M. Émile Bernard,

que vulgarisa le rare talent de M. Gauguin », établissant une subtile distinction entre l'enseignement de Gauguin par l'exemple et la théorisation de Bernard. C'était, implicitement, souligner la supériorité de l'artiste plus mûr et réduire le rôle de Bernard à des mots. Dans une note marquant une forte polarisation, il qualifiait même Anquetin de « victime de M. Émile Bernard, l'intellectuel intolérant[59] ». Au début de l'année 1889, Bernard avait essayé d'impliquer Denis dans la fondation de la société des Anonymes. Denis avait refusé, objectant « *son besoin de vivre et pour cela de vendre et que cela* [porterait] *préjudice à la vente puisque l'on ne se fait pas connaître*[60] ». Denis avait-il compris le stratagème de Bernard pour le séparer de Gauguin ? Une scission entre Bernard et Denis s'était alors établie et elle allait durer plusieurs décennies. L'antipathie du groupe des Nabis pour Bernard s'installa durablement. Gauguin demeurait leur grand maître et modèle et ils ne toléreraient pas que quiconque les détournât de leur vénération. Quand Bernard voudra revenir sur la scène artistique parisienne après une absence en Orient de plus de dix ans, Redon remarquera que tous les « jeunes » lui sont fortement hostiles.

Le salon de la Rose+Croix

En janvier 1892, Bernard fut invité au Salon de la Rose+Croix par l'entremise du comte de La Rochefoucauld[61]. Madeleine avait une vision très critique de l'influence de Péladan sur son frère : « Tu es dans une période où tu cherches à t'expliquer trop de choses. Tu fais de la philosophie très compliquée à toi seul en voulant résoudre le problème des êtres et de l'âme. Tu n'as donc encore pris aucune confiance et aucune paix dans le mysticisme où je te croyais si heureusement entré. » Désenchantée, elle se livre à une analyse tranchante sur Péladan : « Il fait des actes en faveur de l'art bien intéressants mais ses excommunications sont et seront toujours d'un ridicule exagéré. » Son seul espoir pour ce Salon résidait dans l'attente d'une reconnaissance publique de l'art de son frère. Surtout le meuble sculpté à Saint-Briac, dont elle craignait qu'il ne soit pas terminé à temps, et qui pourrait sans doute trouver acquéreur dans le milieu où il serait exposé[62].

Il a été suggéré que Bernard n'aurait pu participer à cette exposition sans l'appui du comte Antoine de La Rochefoucauld[63], qui l'avait parrainé et que Péladan avait nommé « archonte ». Il est toutefois probable que les abondants échanges entre Bernard et Péladan au cours de l'été à Saint-Briac suffisaient amplement à le faire admettre au nombre des participants. Pourtant, rétrospectivement, la participation de l'artiste moderniste, de style non académique, paraît une anomalie. C'est d'ailleurs ce qu'a noté un des membres de l'Ordre : « En face de ces artistes une autre classe de peintres : les impressionnistes mystiques synthétisés dans Émile Bernard. Ceux-ci destinés à être très discutés, à posséder leurs détracteurs et leurs enthousiastes, assez éloignés sans doute des règles classiques de la Beauté, n'en donnèrent pas moins un lustre spécial et considérable à l'exposition où ils occupèrent le quart des panneaux disponibles[64]. » La présence de ces « impressionnistes mystiques synthétisés » contribua d'ailleurs à la rupture entre La Rochefoucauld et Péladan, survenue peu après. Bernard avait du moins atteint son principal objectif : la notoriété et la reconnaissance de son statut de fondateur du symbolisme.

Pour le Salon de la Rose+Croix, Bernard ne choisit que trois œuvres, toutes d'inspiration religieuse mystique, bien évidemment. Le Sâr n'avait-il pas prescrit : « L'ordre favorisera d'abord l'Idéal catholique et la mysticité[65] » ? Il avait donc opté pour deux œuvres accrochées au-dessus de son lit dans sa chambre à Asnières : le grand *Christ au jardin des Oliviers* **[ill. 86]** et *La Marche au Calvaire*[66] **[ill. 81]**. Le catalogue de l'exposition reproduit également un dessin : *Annonciation*[67] **[ill. 103]**. Aussi étrange que cela puisse paraître, *Le Christ décloué de la Croix* ne quitta pas la chambre d'Émile. Il lui était également possible d'envoyer le « meuble sculpté », mais il n'apparaît pas au catalogue, et ne fut pas commenté par les critiques de l'exposition. Il pourrait s'agir du meuble qui figura dans la collection de Sara De Swart[68] et qui apparaît à l'extrême gauche d'une photographie ancienne de son intérieur.

Au sein de la médiocrité académique, lui et ses amis modernistes ne pouvaient manquer d'attirer l'attention. Il bénéficia même avec Filiger d'éloges particuliers, dans *Le Temps*, notamment : « Émile Bernard, qui est l'auteur d'une

103
Annonciation
Illustration p. 39 du *Salon de la Rose+Croix* de 1892.

page de faibles dimensions, mais superbe, le *Calvaire*, et d'un *Christ au jardin des Oliviers* fort curieux, est le père du symbolisme français. Il a entraîné à sa suite les artistes dont nous citions naguère les noms dans une exposition installée rue Peletier. On peut lui rattacher Filiger, dont les modèles de vitraux, inspirés du Moyen Âge français, sont d'un accent magnifique[69]. »

Bernard recevra un soutien sans réserve de Roger Marx. Le critique se montre très au courant de l'esthétique symboliste et son compte rendu mérite d'être cité intégralement : « Le jour où la figuration du vrai, mise à la mode, a été aveuglément acceptée par tous au point de devenir conventionnelle et banale, la nécessité s'est imposée d'un mouvement d'art nouveau, et, selon la loi de la succession des évolutions, ce mouvement devait se produire en sens contraire, et préconiser l'idéal, l'irréel. » Roger Marx reconnaît à Bernard l'antériorité dans ce processus : « M. Émile Bernard […] fut, avant Gauguin même, l'initiateur de cette esthétique, depuis qualifiée de symboliste ; à l'exactitude littérale de ses devanciers il oppose une conception toute imaginative et une exécution imaginative elle aussi, qui déforme afin de mieux caractériser et de faire prédominer avec plus d'autorité le caractère moral et le sentiment[70]. » Après sa définition tranchante du symbolisme, Roger Marx en change l'histoire. En 1891, Albert Aurier avait proclamé l'antériorité de Gauguin dans la genèse du nouveau style sans la moindre allusion aux contributions de Bernard[71].

Bien évidemment, d'autres critiques furent moins flatteuses, reprochant à Bernard ses « ivresses linéaires » et à Filiger sa « fausse naïveté »[72], mais en général, le charme opéra. Bernard lui-même perdit ses illusions quant à la valeur de l'exposition de Péladan. Une semaine après l'ouverture, il écrivait à Eugène Boch qu'en dehors de ses propres œuvres et celles de Filiger, « *il n'y a rien là que des croûtes*[73] ». La stratégie de Bernard en 1891-92, consistant à attirer l'attention du public à travers une politique d'expositions, avait grandement porté ses fruits. « *Je fus remarqué*[74] », observa-t-il plus tard sèchement.

En même temps, Bernard était entré dans un nouveau cercle d'amis. Le mécénat du comte de La Rochefoucauld, qui deviendrait d'une grande importance pour les dix ans à venir, se manifestait pour la première fois. Il reçut en effet, en mai 1892, la commande d'un autre meuble **[ill. 104]**, qui l'occupa au moins jusqu'à septembre. La maîtrise acquise

104
Meuble d'angle
1892, bois gravé et polychrome, 276 × 109 cm.
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art.

105
Ornement de feuilles d'acanthe et lys
c. 1889, encre indienne et aquarelle sur papier, diam. 3,15 cm. Collection privée.

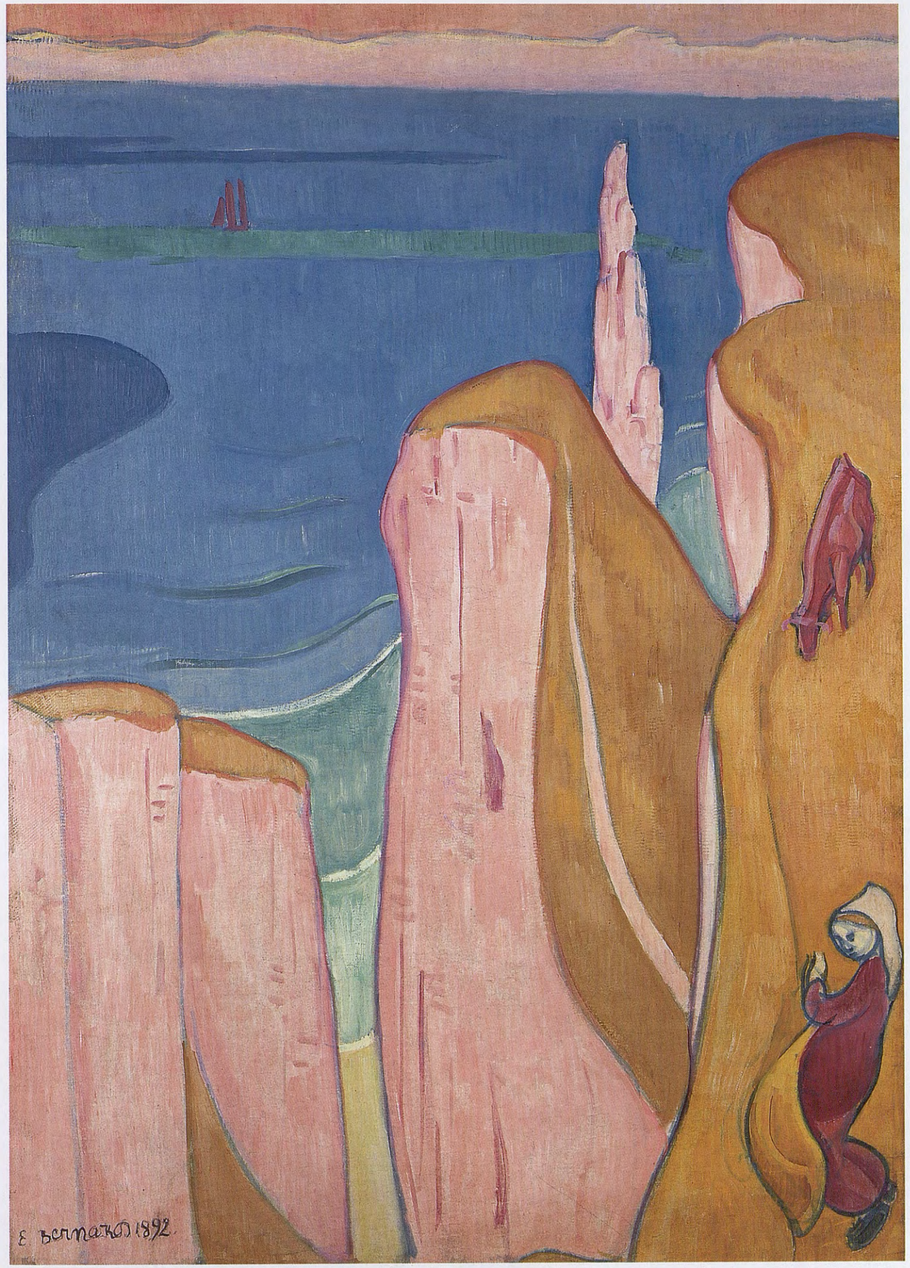
par Bernard comme artiste décoratif depuis sa collaboration avec Gauguin en 1888 (chapitre V) est ici manifeste. Le projet consistait en un ensemble de deux panneaux sculptés, sur une structure décorée de motifs floraux et de têtes de Bretonnes. L'ensemble forme un meuble d'angle, tout en hauteur, couronné d'une corniche en demi-cercle, elle-même flanquée de deux pinacles, qui suggère une rusticité moyenâgeuse. En dessous, court une frise de têtes « bretonnes » et l'on croit pouvoir reconnaître parmi elles les visages d'au moins deux amis de Bernard : le deuxième à partir de la gauche serait Gauguin ; au milieu, le visage rond et innocent serait celui de Schuffenecker, très proche de son portrait dans le dessin *Le Cauchemar* croqué lors de l'exposition Volpini (voir chapitre VI). Et l'on peut en déduire que Bernard est bien l'auteur de ce dessin[75]. Les deux panneaux sont sculptés en bas-relief, et polychromés de couleurs primaires, mates et sourdes qui ne rompent pas le décor. Chaque couple de Bretonnes, à la simple fonction décorative, s'insère presque exclusivement dans la composition. Avec des gestes mesurés, elles semblent vaquer mécaniquement à leurs occupations domestiques. Ni les personnages, ni les éléments de paysages ne semblent dérivés d'études d'après nature, et sont plutôt des inventions synthétiques. Ils sont inspirés par les zincographies des *Bretonneries*, mais sont plus proches de tableaux comme *La Cueillette des pommes*.

La structure encadrant les panneaux est animée de fleurs ornementales qui montrent le talent décorateur de Bernard. Sans doute ses cours de décoration industrielle à Lille en 1889-90, bien qu'imposés, ont contribué à développer cette aptitude et l'ornement qu'il réalise sur papier à cette période en est la preuve **[ill. 105]**. La stricte symétrie du dessin est à comparer avec l'extrême asymétrie des motifs de cette structure et témoigne de son originalité[76].

En mai-juin, il fit un voyage en Normandie avec les théosophes, dont faisait partie Jacques Tasset, son vieil ami du collège Sainte-Barbe. Tasset était membre de la loge Ananta de la Société théosophique, mais le niveau culturel des théosophes déçut Bernard qui les considéra « *bien peu artistes* ». Il profita d'excursions à Étretat et Yport pour y faire des esquisses qui donnèrent lieu à des peintures pleines de lignes sinueuses. Dans *Falaises à Yport* **[ill. 106]**, il exploite avec grand succès l'effet irréel d'une perspective plongeante des falaises sur la mer pour en construire une composition décorative. L'arrondi des lignes est augmenté par l'emploi de couleurs claires et douces. Une jeune fille en prière semble sous l'emprise de cet espace immense. Mais Émile est lui aussi bouleversé par les « *splendides rivages pleins de souvenirs pleins d'art, et d'immensité* ». Sa mélancolie se dirige vers sa sœur qui se trouvait de l'autre côté de la mer. « *N'oubliez pas ma chère Mad* », implore-t-il ses parents. Le 14 juin Madeleine était partie en Angleterre, à Nottingham, pour y trouver un emploi. Quelques semaines après son départ, elle semblait avoir complètement disparu, et sa famille s'inquiétait[77].

En cet été 1892, Madeleine Bernard a décidé de rompre toutes relations avec ses parents, et cette situation tournera très vite au drame. Inquiète, Héloïse craignait que Jacques Tasset soit complice de sa disparition, et Bernard cherchait en vain à la convaincre de l'improbabilité d'une telle accusation[78]. Il essayait d'apaiser sa mère en lui écrivant que Madeleine avait « *agi de toute sa volonté puisque tu reconnais qu'elle l'a caché pendant trois ans ou deux son projet. Il faut te décider à la considérer comme assez révoltée pour ne plus te tracasser d'elle* ». Il lui conseillait de se résigner comme le faisait son père. Étant bien renseigné sur les motifs et les démarches de Madeleine, il savait que son appel à sa mère qui feignait l'indifférence ne pourrait que l'irriter ; en plus il lui donne l'impression d'avoir aidé sa sœur. « J'en ai assez », nota une Héloïse irritée en marge d'une lettre d'Émile dans laquelle il fait encore une fois appel à sa résignation[79]. Cette absence inexplicable, sauf pour Émile, va briser à jamais la confiance d'Héloïse envers son fils et ouvre pour Émile la voie de l'indépendance par la fuite.

106
Falaises à Yport
1892, huile sur toile, 91,7 × 65,8 cm. Collection privée.



1 Lettre de Madeleine Bernard à ses parents, copiée par Émile dans *La Vie de Madeleine Bernard*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 72.

2 Lettre de Bernard à Bonger, Chez Madame Lemasson, Saint-Briac, 6 juillet 1891, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 8 ; McW 2012, n° 74. Autre source de revenus, il avait reçu 500 francs pour un paravent qu'il avait réalisé pour Anna Boch ; lettre de Bernard à Eugène Boch, [Asnières], 4 mai 1891, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.974 ; McW 2012, n° 72.

3 Lettre de Bernard à Bonger, Chez Madame Lemasson, Saint-Briac, 6 juillet 1891, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 8 ; McW 2012, n° 74.

4 *Ibidem*.

5 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Saint-Briac, [avant le 14 juillet 1891], Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.978 ; Harscoët-Maire 1998, pp. 29-30 ; McW 2012, n° 75.

6 Lettre de Madeleine Bernard à ses parents, copiée par Émile dans *La Vie de Madeleine Bernard*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 72.

7 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Saint-Briac, [avant le 14 juillet 1891], Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.978 ; Harscoët-Maire 1998, pp. 29-30 ; McW 2012, n° 75.

8 Lettre de Madeleine à ses parents, Saint-Briac, [c. juillet 1891], PennState-EBpapers.

9 Lettre de Madeleine à ses parents, Saint-Briac, [après le 15 août 1891], PennState-EBpapers.

10 Lettre de Madeleine à sa mère, Saint-Briac, [avant le 7 octobre 1891], PennState-EBpapers.

11 Lettre de Madeleine à Émile, Arcachon, [avant le 10 mars 1892], PennState-EBpapers.

12 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Saint-Briac, [avant le 14 juillet 1891], Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.978 ; Harscoët-Maire 1998, pp. 29-30 ; McW 2012, n° 75.

13 Le dernier tableau est daté *1890*, mais dans son inventaire du 17 mars 1893, on peut lire (n° 26) : « [toile de] *10, Vue de St Briac avec linge séchant sur un coteau vert (1891)* ». Cette description s'applique nettement au tableau. De plus, pendant l'été 1890, Bernard ne séjournait pas à Saint-Briac. On pourrait suggérer que la date actuelle a été ajoutée postérieurement, lorsque la mémoire de l'artiste n'était plus aussi précise.

14 Lettre de Madeleine à sa mère, Saint-Briac, [avant le 18 août 1891], PennState-EBpapers.

15 Lettre de Bernard à Eugène Boch, [Asnières], 4 mai 1891, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.974 ; McW 2012, n° 72.

16 Patrick Besnier, « Bretagne fin de siècle », *Annales de Bretagne*, t. 80, n°s 3-4, 1973, pp. 566-567.

17 Rodolphe Rapetti, « From Gauguin to Péladan : Emile Bernard and the first Salon of the Rose+Croix », in *Visions : Gauguin and his Time*, Amsterdam, Zwolle/Van Gogh Museum, Waanders Publishers, coll. « Van Gogh Studies 3 », 2010, pp. 47-64.

18 *L'Initiation*, périodique traitant d'ésotérisme, avril 1891.

19 Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan, 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 193.

20 *Ibidem* note 19, p. 194.

21 Lettre de Bernard à Eugène Boch, [Asnières], 4 mai 1891. Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.974 ; McW 2012, n° 72.

22 Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan…, op. cit.*, p. 194.

23 Lettre de Madeleine Bernard à ses parents, Saint-Briac, [avant le 18 septembre 1891], PennState-EBpapers.

24 Lettre de Madeleine Bernard à ses parents, Saint-Briac, [c. juillet 1891], BCMN Ms. 374 (3) f° 2. Également copiée par Émile dans *La Vie de Madeleine Bernard*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 79. Il est probable que Madame Bernard mère était loin de se réjouir du départ de ses deux enfants pour Saint-Briac. Elle s'était disputée avec son fils avant leur départ (lettre à Bernard père avec, incluse, une lettre d'anniversaire pour la mère, Saint-Briac, 1891, BCMN, Ms. 374 (4.1), f° 10). Lors du séjour à Pont-Aven en 1888, elle était présente pour chaperonner sa fille. Depuis, elle avait de bonnes raisons de penser que la réputation de Madeleine était menacée par les artistes : Gauguin lui avait fait de sérieuses avances et elle avait fait la connaissance de Charles Laval, devenu plus tard son fiancé. La rencontre « fortuite » avec un personnage aussi sulfureux que Joséphin Péladan avait dû renforcer ses inquiétudes.

25 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, [août 1891], Harscoët-Maire 1998, pp. 28-29 ; McW 2012, n° 77.

26 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Saint-Briac, [c. juillet 1891], Harscoët-Maire 1998, pp. 35-36.

27 Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan…, op. cit.*, p. 210.

28 L'exposition eut lieu du 10 mars au 10 avril 1892.

29 La liste complète réunit : Aman-Jean, Henri Martin, William Lee, Marcellin Desboutins, André Desboutins, R. de Eguzquiza, Hodler, Point, Séon, Osbert, Schwabe, Dampt, Anquetin, Fauché, Marcel Mongin, La Perche Boyer, Lapierre, La Barre Duparc, Maurice Denis, Filiger, Odilon Redon, Schuffenecker, Émile Bernard, Gary de Lacroze, Antoine de La Rochefoucauld. Les huit derniers noms semblent avoir été ajoutés après coup, ce qui tendrait à accréditer l'hypothèse selon laquelle ils auraient été intégrés à l'instigation du parrain de l'entreprise, nommé en dernier, Antoine de La Rochefoucauld. En outre, Péladan annonça qu'il accueillait aussi « Les Belges tels que Knopff & les anglais préraphaélistes » (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Péladan, Ms. 13205).

30 Lettre de Camille Pissarro à Octave Mirbeau, Éragny par Gisors, Eure, 12 janvier 1892, publiée in *Correspondance de Camille Pissarro*, 4 vol., Paris, 1988, vol. 3, p. 186, n° 784.

31 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Saint-Briac, [enveloppe de la lettre tamponnée le 7 septembre 1891], BNF NAF 14277, f°s 48-49 ; McW 2012, n° 81.

32 Lettre de Bernard à à Schuffenecker, Saint-Briac, 11 octobre 1891, Harscoët-Maire 1998, pp. 50-53.

33 Lettre de Bernard à Schuffenecker, [mai 1891], BNF NAF 14277, f° 21 ; McW 2012, n° 73.

34 Voir : E.B., « Ce que c'est que l'art mystique », *MdF*, janvier 1895, in Rivière 1994, II, pp. 22-30. L'article comporte une lettre, datée « Samos, 17 juillet 1893 », dans laquelle il affirme : « *L'art* […] *n'existe qu'en religion.* »

35 Lettre de Gauguin à Theo van Gogh, Le Pouldu, 20 ou 21 novembre 1889, Cooper 1983, GAC 22, p. 165.

36 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Saint-Briac, 11 octobre 1891, Harscoët-Maire 1998, pp. 50-53. Sur l'égoïsme de Gauguin, voir chapitre VIII.

37 Lettres de Gauguin à Madeleine Bernard, Le Pouldu, [c. novembre 1889], Malingue 1946, pp. 179-180, n° XCVI ; Gauguin à Bernard, Le Pouldu, [c. 20 décembre 1889], Malingue 1946, pp. 192-194, n° CVI.

38 Pour l'identification du pot, voir la notice de Claire Frèches-Thory, in cat. expo. Gauguin, Paris, Grand Palais, janvier-avril 1989, p. 147, n° 65.

39 Lettre de Gauguin à Madeleine Bernard, Pont-Aven, octobre 1888, Malingue 1946, pp. 137-139, n° LXIX. Cette lettre fut interceptée par Monsieur Bernard père qu'elle mit en fureur. En conséquence il interdit à Émile d'aller à Pont-Aven en 1889 ; voir, *Lettres de Paul Gauguin à Émile Bernard*, Genève, 1954, p. 61.

40 Lettre de Gauguin à Bernard, Le Pouldu, [c. juin 1890], Malingue 1946, p. 194, n° CVI.

41 Charles Chassé, *Gauguin et son temps*, Paris, 1955, pp. 87-88.

42 Inventaire du 17 mars 1893, n° 56 ; inventaire du 1er juin 1901, n° 29 : « *Mon portrait avec fond d'allégorie* ».

43 Francis Jourdain, « Le Salon de "La Plume". Notes sur le peintre Émile Bernard », *La Plume*, 15 septembre 1893, pp. 390-397. Bernard se montra très satisfait de l'appréciation de Jourdain sur ses réalisations, sans doute parce qu'il avait lui-même largement conditionné les opinions de son admirateur.

44 Lettre de Madeleine Bernard à ses parents, Saint-Briac, été 1891, copiée par Émile dans *La Vie de Madeleine Bernard*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f°s 72, 80-81.

45 Inventaire des œuvres vendues à Vollard, 22 mai 1901, n° 71.

46 Inventaire des œuvres vendues à Vollard, 22 mai 1901, n° 75. Inventaire des œuvres de son atelier, 17 mars 1893, n° 46 : *La Mer sauvage* (Saint-Briac, 1891) Cette peinture porte aujourd'hui la date de 1888, alors qu'elle était datée « 1891 » dans l'inventaire précédemment mentionné. On a l'impression que le premier plan a été repeint en blanc et que de nouvelles date et signature ont été ajoutées par la suite.

47 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Saint-Briac, Assomption [15 août] 1891, BNF NAF 14277, f°s 39-41.

48 Émile Bernard « À propos de Charles Filiger », *La Plume*, 15 décembre 1891, repr. in Rivière 1994, I, pp. 36-37 ; McW 2012, n° 84. Bernard avait vu l'envoi de Filiger aux Indépendants de 1890, mais la *Vierge* fut réalisée plus tard et Filiger avait donc dû la lui montrer.

49 Lettre de Madeleine à ses parents, Médréac, [septembre 1891], Harscoët-Maire 1998, pp. 47-48.

50 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Saint-Briac, 9 septembre 1891, BNF NAF 14277, f°s 44-45.

51 Une *Marche au Calvaire* est mentionnée dans l'inventaire de Bernard de 1893, comme toile de 12, faite en 1888 ou 1889. Ce tableau peut être identifié avec une toile du même sujet et de mêmes dimensions (L 80, voir chapitre VI, ill. 81). Cette peinture est à rapprocher, aussi bien par le sujet que par la représentation schématique du ciel par l'alternance des rayures jaunes et violettes, du *Christ décloué* qui décorait sa chambre.

52 Jacques Daurelle, « Chez les jeunes peintres. M. Émile Bernard », *L'Écho de Paris*, lundi 28 décembre 1891. Madeleine écrivit à son père, à la suite de l'article : « Tu dois être un peu flatté de le voir dans les journaux, et surtout qu'on en parle d'une manière très intéressante. Je pense qu'à la suite de l'exposition RC on lui accordera quelque attention et que tu pourras en être tout à fait fier, comme intelligence et comme artiste » ; lettre de Madeleine Bernard à son père, Arcachon, c. début janvier 1892, PennState-EBpapers.

53 Lettre de Bernard à Bonger, Saint-Briac, 27 (?) octobre 1891, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 6 ; McW 2012, n° 80 (datée après 1er septembre 1891).

54 Lettre de Madeleine Bernard à son frère, [Arcachon, après le 22 février 1892], Los Angeles, GRI, n° 850330-9 ; McW 2012, n° 87.

55 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, [18 février 1892], Amsterdam, RPK-Bonger, n° 12 ; McW 2012, n° 86. L'exposition des Indépendants eut lieu dans le Pavillon de la Ville de Paris, avenue des Champs-Élysées du 19 mars au 27 avril 1892 ; le Salon de la Rose+Croix dans les galeries Durand-Ruel, rue Le Peletier à Paris, du 10 mars au 10 avril 1892.

56 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, [18 février 1892], Amsterdam, RPK-Bonger, n° 12 ; McW 2012, n° 86.

57 Voir Morane 2000, pp. 44-45, n° 26 : « a) *La Dame au manchon* ; b) *Le Bois cinq sous le bois* ; c) *La Femme aux oies* ; d) *Dans un jardin* ».

58 En effet seulement seize tableaux figuraient à cette exposition. Voir Jacquelynn Baas, Richard S. Field, *The Artistic Revival of the Woodcut in France. 1850-1900*, Ann Arbor, 1984, pp. 68-69.

59 Pierre-Louis (alias Maurice Denis), « X. L'exposition des indépendants », *La Revue blanche*, n° 7, 25 avril 1892, in Isabelle Cahn, *Cadres de peintres*, RMN, Paris, Hermann, 1989, pp. 101-102.

60 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Asnières, 13 février 1891, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.966 ; McW 2012, no 64.

61 Lettre de Madeleine Bernard à son père, Arcachon, c. début janvier 1892, PennState-EBpapers.

62 Lettre de Madeleine à son frère, Arcachon, avant le 10 mars 1892, PennState-EBpapers.

63 Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*, New York/Londres 1976 ; Rodolphe Rapetti a bien noté que ce n'était pas seulement ses liens avec La Rochefoucauld qui ont motivé son invitation à la Rose+Croix mais aussi ses relations avec Péladan pendant l'été 1891. Cependant il ressort d'une lettre de Madeleine à son père que c'est bien La Rochefoucauld qui l'a formellement invité (voir note 61) ; R. Rapetti, « From Gauguin to Péladan : Émile Bernard and the First Salon of the Rose+Croix », in *Visions : Gauguin and his Time*, Amsterdam, Zwolle/Van Gogh Museum, Waanders Publishers, coll. « Van Gogh Studies 3 », 2010, pp. 56-57.

64 Comte Léonce de Larmandie, *Notes de psychologie contemporaine. L'Entr'acte idéal. Histoire de la Rose+Croix*, Paris, 1903, p. 15.

65 Joséphin Péladan, « Règle du Salon de la Rose+Croix », in *10 mars 1892, Galerie Durand-Ruel, Salon de la Rose+Croix : Règles et Monitoires*, Paris, 1891, repr. in Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, Paris, 1991, pp. 112-116.

66 Cette œuvre figure dans l'inventaire de 1893 sous la mention « toile de 12 » n° 64 *Marche au Calvaire*, 1889 (?) (Exposé à la R. Croix 1892). Dans l'inventaire du 1er juin 1901, elle est en revanche décrite comme une « toile de 15 », n° 38 *Christ allant au Calvaire*, exposé à la R.C. en 1892 et daté 1888.

67 Ce dessin ressemble à une peinture du même sujet (Madrid, musée Thyssen-Bornemisza), comportant cependant de nombreuses différences dans le fond ; l'archange est agenouillé au lieu d'être debout, et pourrait avoir été fait spécialement pour le catalogue. Le tableau porte aujourd'hui l'inscription « *E.B. 90* ». Dans l'inventaire du 17 mars 1893 des œuvres restées dans son atelier, une œuvre du même sujet et de mêmes dimensions (toile de 8 « figure ») est mentionnée sous le n° 84, avec la date 1892, que l'on peut identifier avec Luthi 266. Bien qu'il comporte des différences avec l'illustration du catalogue, il est probable que ce tableau fut exposé au Salon de la Rose+Croix.

68 Lettre de Bernard à sa mère, Pont-Aven, c. février 1893, PennState-EBpapers. Sara De Swart (1861-1951) fut parmi les premiers collectionneurs de Redon en Hollande. En 1894, Maurice Maeterlinck lui dédia l'un de ses « Trois petits drames pour marionnettes », *L'Intérieur*. Le musée Kröller-Müller possède une sculpture de sa main.

69 « Au jour le jour. Le Salon de la Rose+Croix », *Le Temps*, 10 mars 1892.

70 Roger Marx, « Le Salon de la Rose+Croix », *Le Voltaire*, 11 mars 1892, in cat. expo. *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin…*, Nancy, musée des Beaux-Arts et musée de l'École de Nancy, 2006, p. 120.

71 Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *MdF*, mars 1891, pp. 155-164 ; seul Fénéon avait suggéré que le jeune peintre aurait « été son initiateur », in Félix Fénéon, « M. Gauguin », *Le Chat noir*, 23 mai 1891 in Joan U. Halperin, *Félix Fénéon…, op. cit.*, pp. 192-193.

72 Alphonse Germain, « L'Idéal et l'Idéalisme. Salon de la Rose+Croix », *L'Art et l'Idée*, Paris, 1892, p. 178.

73 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Paris, 17 mars 1892, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.985 ; McW 2012, n° 89.

74 *AmV*, f° 88.

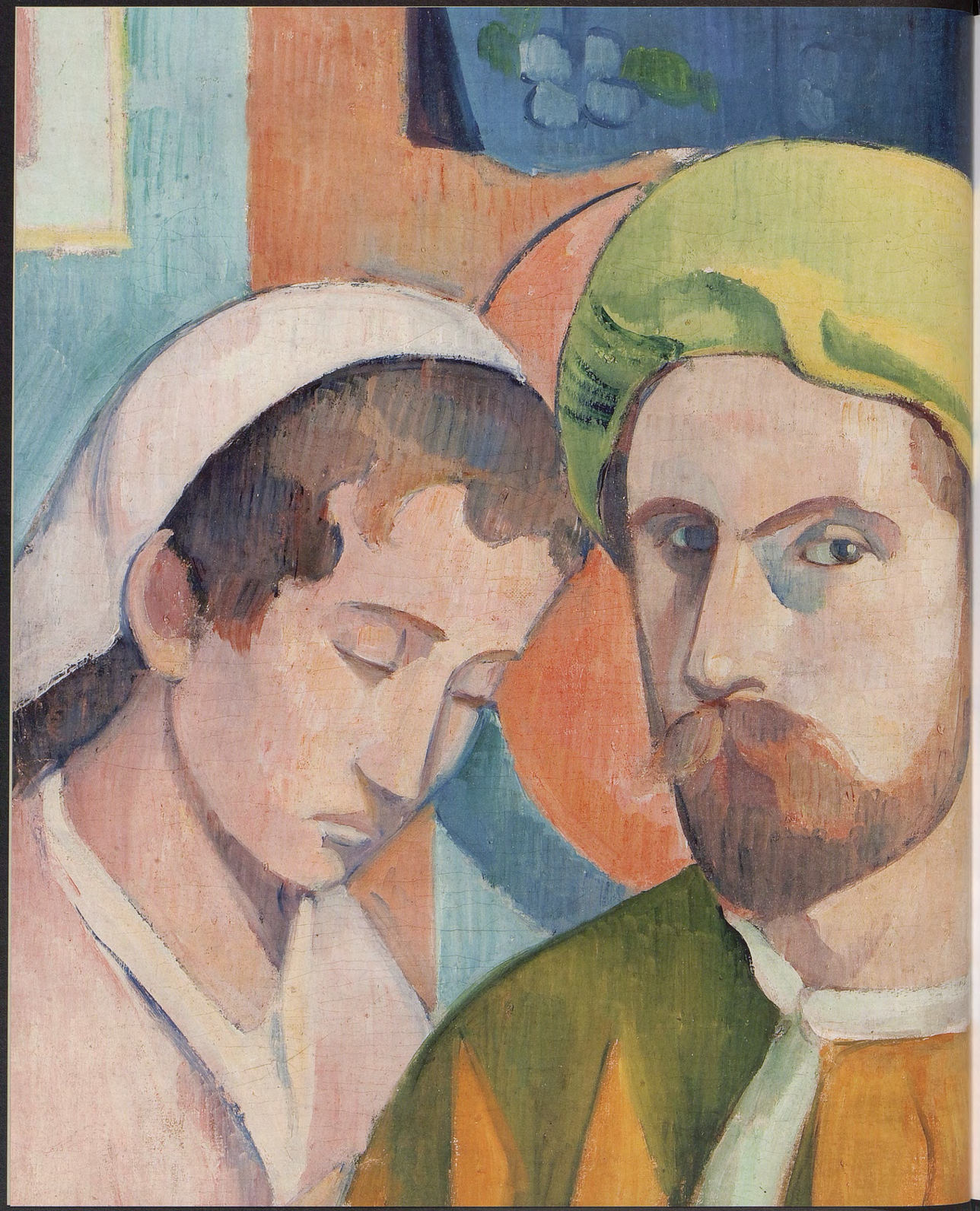
75 Samuel Josefowitz avait déjà reconnu parmi les visages de la frise les compagnons de Bernard.

76 Le meuble n'avait pas fait l'objet d'une commande. « Il travaille beaucoup et son meuble promet d'être un petit chef-d'œuvre qui ne manquera pas d'amateur », écrivit Madeleine en octobre à sa mère, Saint-Briac, c. octobre 1891, PennState-EBpapers.

77 Lettre de Bernard à ses parents, Pont-Aven, c. mai 1892, PennState-EBpapers.

78 Lettre de Bernard à sa mère, Pont-Aven, c. octobre 1892, Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, Ms. 673 ; lettre de Bernard à sa mère, après 5 octobre 1892, Los Angeles, GRI, inv. 850330-1. Dès 1891, Tasset avait établi un contact avec Madeleine à l'occasion de prêts de livres. Madeleine avait laissé répondre Émile, pour ne pas lui donner d'illusions sur sa disponibilité. (Lettre de Madeleine à ses parents, Saint-Briac, 1er août 1891, PennState-EBpapers.) Cependant, une lettre assez intime de Madeleine à Tasset prouve que l'instinct maternel n'avait pas conduit Héloïse loin de la vérité. Après l'avoir incité à ne pas se laisser aller à la mélancolie, Madeleine se montre très heureuse d'un voyage à Londres prévu par Tasset, elle lui suggère même une visite à Nottingham. Comme Madeleine, son amie Charlotte Joliet semble être engagée dans le milieu théosophique (lettre de Madeleine à Jacques Tasset, Nottingham, mi-juin-juillet 1892, coll. part.).

79 Lettre de Bernard à sa mère, Pont-Aven, après le 5 octobre 1892, Los Angeles, GRI, n° 850330-1.



Autoportrait au turban jaune avec sa femme Hanenah
1894
(détail ill. 132)

Chapitre VIII

La Fuite en Égypte
1892-1896

En ce début de 1893, se profilait pour Bernard l'amorce d'une renommée internationale. Octave Maus, avocat bruxellois, personnalité phare dans l'organisation du groupe des XX, l'invitait à participer à leur 10e salon annuel. L'artiste proposa d'exposer le paravent qu'il avait réalisé en 1891 pour Anna Boch, peintre elle-même, et sœur de son ami Eugène **[ill. 107]**. Bien qu'exécuté deux ans plus tôt, cet ouvrage est un superbe exemple – si ce n'est le meilleur –, du style décoratif moderne et synthétiste de Bernard. Il était également tout à fait judicieux de montrer à Bruxelles une œuvre appartenant à un grand collectionneur belge. Avec une magnifique sobriété, il figure les quatre saisons par des silhouettes de Bretonnes vêtues de robes d'un bleu outremer et de simples coiffes blanches. Ces femmes s'activent à des travaux agricoles en relation avec chaque saison : garder les oies, moissonner le blé ; cueillir des fruits ; brûler du bois mort, dans un paysage imaginaire et, au premier plan, une frise de fleurs stylisées. L'ensemble met en scène une interaction abstraite, musicale, des courbes et des couleurs. Des vers du poète symboliste belge, Émile Verhaeren, sont inscrits sur les jupes des paysannes et dans le paysage[1].

Il décora aussi le revers dans la même veine mais en mode mineur, y peignant à très grands traits de misérables ramasseurs de bois, manière rappelant à la fois le peintre belge Charles Meunier et, dans les détails, les bois médiévaux. Chaque feuille est ornée d'une banderole où sont inscrites des lignes de poésie énonçant le dénuement et la misère de la vie paysanne. Anna Boch s'était déjà déclarée pleinement satisfaite du résultat[2]. Un critique anonyme de *L'Art moderne* se dit très impressionné par « une superbe harmonie d'outremer et d'orangé » des *Quatre Saisons*, se révélant très sensible à la pensée symboliste. Il loua chez l'artiste « un sens particulier de la décoration mis au service d'une pensée philosophique » et écrivit au sujet des Bretonnes qu'elles « se meuvent dans des paysages synthétiques d'un effet saisissant[3] ». Qu'Émile Verhaeren ait été corédacteur de *L'Art moderne* n'est peut-être pas étranger à l'insertion de ses vers dans l'œuvre de Bernard, la rédaction de cet article si favorable et bien documenté, non plus.

Les commandes décoratives

À la même période, Bernard travaillait à une grande tapisserie commandée par La Rochefoucauld. En septembre 1892, le comte lui avait envoyé des échantillons d'étoffes qui habillaient sa demeure pour garantir une harmonie de couleurs. Il en résulta un grand triptyque[4] en textile exécuté selon une technique de patchwork montrant « *le bois d'amour avec, coupées par des arbres, des femmes bretonnes et des enfants* » **[ill. 108]**. Bernard manifeste, dans ce grand ouvrage de décoration, un talent insoupçonné pour la composition rythmique à grande échelle. Il est incontestable que sa formation éclair de dessinateur textile chez un tapissier décorateur de Lille a beaucoup contribué à développer cette facette de son talent. En effet, Bernard s'attaqua, avec acharnement, à toutes les étapes de fabrication : « *J'ai dû tout tailler moi-même. J'ai brodé moi-même les fleurs et les têtes. Tout cela est une question de dessin et de caractère très rigoureux et qu'une ouvrière ne peut pas faire.* […] *La belle couture étant plutôt nuisible que bonne dans ce cas.* […] *Il a fallu souvent redéfaire jusqu'à quatre fois de certains morceaux*[5]. » Car effectivement des mains féminines contribuèrent aussi à la réalisation du patchwork : au début de 1892, en effet, Bernard avait rencontré boulevard Haussmann, Maria, jeune fille originaire de Lyon, qu'il avait emmenée à

107
Les Quatre Saisons (recto) et ***Les Bûcherons misérables*** (verso)
1891, paravent à quatre feuilles, peint à la détrempe, 175 × 65 cm chaque feuille.
Collection privée.

108
La Cueillette des pommes
1892-93, trois tapisseries, 223 × 120, 226 × 239, 232 × 125 cm.
Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe.

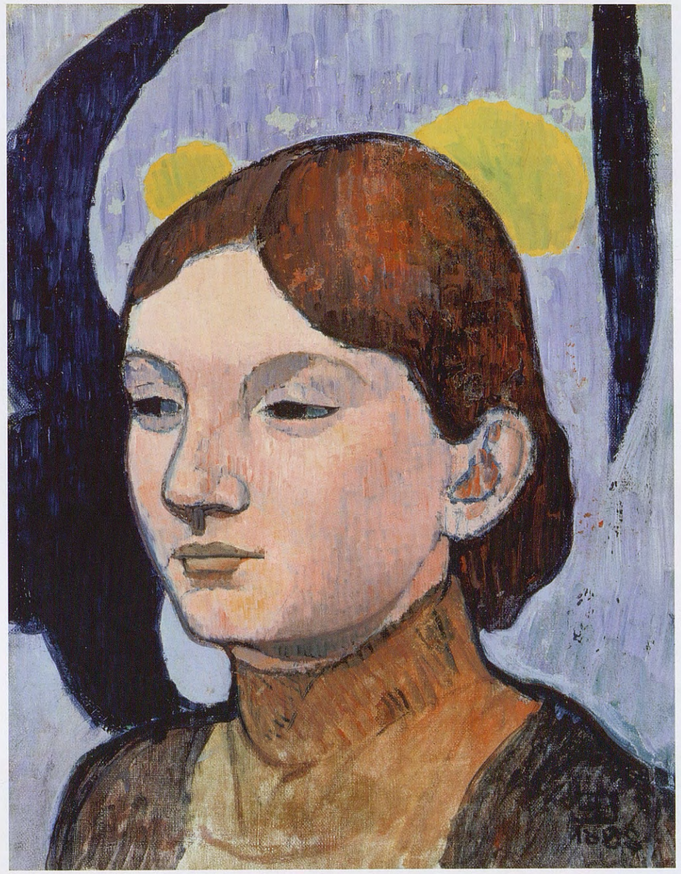
109
Maria brodant
1892, crayon sur papier, 29,8 × 19 cm.
Brême, Bremen Museum.

Pont-Aven passer l'été, l'automne et l'hiver de 1892-93 pour travailler à l'importante commande de La Rochefoucauld **[ill. 109]**.

Maria posa aussi pour lui, notamment pour un portrait superbe de grand format **[ill. 110]**. Évidemment Bernard se laissa inspirer par le portrait que Cézanne fit de sa femme (voir chapitre XII), œuvre dont il avait fait l'éloge dans la notice consacrée au peintre, rédigée pour la revue *Les Hommes d'aujourd'hui*[6]. Au lieu des nuances parfois hésitantes de Cézanne, Bernard a soumis son modèle à une rigoureuse abstraction décorative. Une juxtaposition avec un portrait de mêmes dimensions de sa sœur Madeleine, datant de 1889, est révélatrice **[ill. 111]** : tandis qu'il explore toute la gamme de vert dans les touches verticales à la Cézanne, le visage de Madeleine est soumis à une abstraction linéaire très proche d'un autre portrait d'elle **[ill. 112]**. Bien que ce dernier soit daté de 1888, il pourrait aussi avoir été peint en 1889.

Un des premiers fruits de leur collaboration est peut-être un merveilleux pare-feu de cheminée dont l'écran est plutôt brodé que tissé selon une technique simple inventée

110
Portrait de Maria
1892, huile sur toile, 116 × 88 cm.
Jérusalem, The Israel Museum.

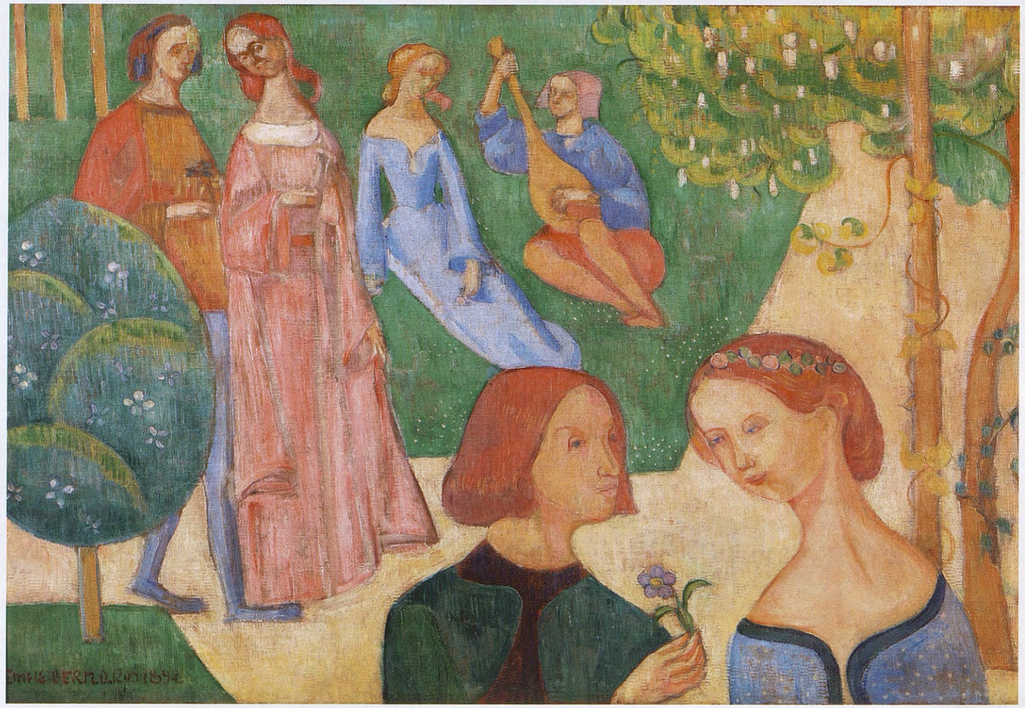


112
Portrait de Madeleine
1888-89, huile sur toile, 41 × 32 cm.
Collection privée.

111
Portrait de Madeleine
1889, huile sur toile, 116,2 × 87,6 cm.
Lexington, The University of Kentucky Art Museum.

113
Pare-feu de cheminée
1892, écran en laine sur toile de lin dans un cadre en chêne polychrome sculpté, 78 × 61 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

114
Le Parc d'autrefois
1892, huile sur toile, 63 × 93 cm.
Collection privée.



115
Les Musiciens
1892, huile sur toile, 81,1 × 108 cm.
Collection privée.

par Bernard lui-même. Il représente deux Bretonnes dans un style « médiévalisant » étonnamment anguleux. Les figures sont complètement absorbées par un décor floral aux formes géométriques. En bas, au centre, l'écriture compliquée de la signature, ou de la dédicace, la rend à peine lisible **[ill. 113]**. Les gravures sur le cadre s'apparentent étroitement à l'armoire sculptée qu'il avait travaillée avec Gauguin au cours de l'été 1888 à Pont-Aven (voir chapitre V) et plus particulièrement avec celles qu'il avait réalisées sur la traverse du bas, représentant Adam et Ève, d'une conception assez proche des figures nues de la partie horizontale supérieure[7]. Plusieurs peintures datées de 1892 se rapprochent de ce pare-feu, telle l'œuvre devenue célèbre sous le titre *Les Fleurs du mal*, qui correspondrait plutôt au tableau *Le Parc d'autrefois* (composition décorative), exposé en 1901 chez Vollard **[ill. 114]**[8]. Contrairement à ce qui se passe habituellement, c'est son investissement dans la technique de la tapisserie qui a influencé la peinture de Bernard dans cette scène d'amour courtois. Tandis qu'il était en train d'achever les tapis pour La Rochefoucauld, il avait fait un tableau représentant des « *musiciens italiens donnant un concert dans un parc taillé à la française* » qu'il destinait au docteur Luc, connu pendant son enfance à Lille (voir chapitre I), « *Je suis heureux que Luc se dispose à m'acheter quelque chose, car il me faudra beaucoup beaucoup d'argent avant de partir. J'ai ici une toile qui fera bien son affaire je crois, car elle est*

dans le ton de son salon et de ses pots florentins, une toile de musiciens italiens donnant un concert dans un parc taillé à la française » **[ill. 115]**. Encore plus que *Le Parc d'autrefois*, ce tableau évoque une tapisserie médiévale par la géométrie rigoureuse de la composition qui interdit tout sens d'espace, comme par les touches régulières verticales qui donnent à la surface l'illusion d'un tissu[9].

Son impressionnante maîtrise de la composition décorative porta également ses fruits en peinture. L'artiste développa le style synthétique à l'extrême qu'il avait adopté dans le paravent pour Anna Boch, dans une série monumentale de très grandes peintures **[ill. 116, 117, 118 et 119]** – exécutées soit sur toile, soit sur carton –, datées de 1892, qui mesurent au moins un mètre de large pour cinq d'entre elles. Le caractère hautement abstrait de ces œuvres permit à Bernard de les composer à partir de dessins, qu'il disposa dans son atelier en un agencement décoratif. Seule une esquisse réalisée sur la feuille d'un carnet utilisé depuis 1887 fait exception : c'est un croquis assez abouti de *Trois Femmes assises* **[ill. 120]** qui est repris, en le modifiant et sans suivre les notations de couleurs indiquées, dans *Bretonnes aux ombrelles* **[ill. 119]**. Ces peintures représentent en tant que série l'apogée du

116
Bretonnes entrant à l'église
1892, huile sur toile, 75,5 × 99,5 cm.
Collection privée.

117
Bretonnes aux parapluies
1892, huile sur carton marouflé sur panneau, 82,5 × 116,5 cm.
Collection privée.

119
Bretonnes aux ombrelles
1892, huile sur toile, 81 × 105 cm.
Paris, musée d'Orsay.

118
Les Lavandières
1892, huile sur panneau, 115,6 × 82,5 cm.
Dallas, Dallas Museum of Art.

120
Trois Femmes assises
1887, fusain sur papier, 15 × 23 cm.
Collection privée.

style synthétiste de Bernard dans sa version la plus abstraite. L'absence de Gauguin, parti de France, dut stimuler son envie de s'affirmer comme le peintre le plus à l'avant-garde de son temps.

En février 1893, Bernard demanda à sa mère de tenir secrète « *une bonne nouvelle* […] *garde-la pour toi et surtout que La Rochefoucauld n'en sache rien. Le meuble de Saint-Briac est vendu 1.000 à Mad. De Swart*[10] », artiste et mécène hollandaise. Le comte de La Rochefoucauld, son mécène principal, ne devait rien connaître de cette rentrée d'argent. En plus de sa rétribution pour les tapisseries et le panneau d'armoire du comte, il avait été aussi rémunéré par Anna Boch pour son écran. Sa situation financière était devenue relativement aisée. Il décida d'aller visiter l'Italie. Maria l'accompagnerait. Mû par le désir de voir la chapelle Sixtine, il l'était peut-être aussi par une situation qui l'incitait à s'éloigner de la France[11]. Gauguin, qui savait temporaire son séjour à Tahiti, à la faveur d'une mission officielle du gouvernement, s'adressa en 1892 au gouverneur de Papeete pour obtenir le financement de son retour en France. Sa requête fut rejetée mais, au cours des premiers mois de l'année suivante, il commença à vendre des peintures et caressa l'idée d'obtenir des recommandations pour un poste « d'inspecteur du dessin dans les lycées[12] ». Au cours du printemps, il prépara ainsi son retour dans la capitale française, où il arriva finalement en juillet[13]. Bernard était sans doute averti de l'arrivée imminente de son grand rival, laquelle contrariait sérieusement sa prétention à devenir le plus grand symboliste de France.

Le voyage en Italie

Il préféra donc ne pas attendre le retour de Gauguin et partit pour Rome la troisième semaine de mars. Au regard de son travail récent, ce désir de voir la chapelle Sixtine peut sembler un curieux caprice. Peut-être ses conversations avec Péladan au sujet des valeurs classiques en art avaient-elles éveillé en lui cet intérêt ? Finalement, Michel-Ange le déçut ; il n'était pas, écrivit-il, « *un mystique tel que je l'entends*[14] ». Il trouva le *Jugement dernier* « *peu religieux*[15] » alors qu'en imagination il avait jusqu'alors placé Michel-Ange et les primitifs à égalité, les tenant pour les meilleurs des modèles pour les artistes modernes, et de loin[16]. Au Vatican, ce sont finalement le Pérugin et Raphaël qui le touchèrent le plus[17]. Il ne resta que huit jours à Rome pour retourner à Florence, séjour qui allait avoir des répercussions capitales pour sa carrière.

Il s'installa dans un grand atelier Via Nazionale [fig. 57] et rencontra deux peintres Nabis, disciples de Gauguin : Paul Sérusier et le peintre hollandais Jan Verkade[18]. Ce dernier, qui venait de se convertir au catholicisme en Bretagne, adoptait une approche très mystique ; il était venu à Florence avec le Nabi danois Mogens Ballin en septembre 1892 et tous deux étaient devenus des habitués du monastère franciscain de Fiesole. Fervents admirateurs de saint François, ils allaient jusqu'à porter l'habit franciscain : « La vie de saint François et de ses compagnons nous obsédait, et notre rêve le plus cher était de mener, comme tertiaires dans le monde, une vie identique à la leur[19]. » En peinture, l'un et l'autre étaient

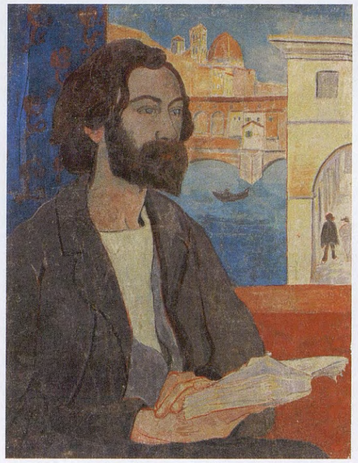


Fig. 57. Paul Sérusier, *Portrait d'Émile Bernard*, 1893, détrempe, 73,3 × 56,1 cm. Collection privée.

fascinés par l'art du Trecento italien et en particulier par le célèbre décor de Fra Angelico au monastère San Marco de Florence. Ils avaient suivi à peu près le même parcours que Bernard quelques mois plus tôt pour parvenir à la même conclusion : Fra Angelico dominait les grands maîtres de la Renaissance. L'exemple de Fra Angelico inspira même à Verkade le fervent désir de devenir lui aussi un moine peintre[20], convaincu qu'un véritable art religieux était tout simplement inconcevable sans spiritualité. Ballin dut bientôt quitter l'Italie pour remplir ses obligations militaires dans son Danemark natal. Sérusier **[ill. 121]**, lui, annonça son arrivée à Florence aux alentours du 12 mars 1893[21]. Il fut un peu surpris d'apprendre la conversion au catholicisme de Verkade que celui-ci expliqua d'un point de vue théosophique, disant avoir opté pour une « relation occulte avec Christ et ses apôtres[22] ». Cette ferveur enflamma immédiatement Bernard : à ses yeux aussi, Fra Angelico était « le plus mystique » et il songea à entrer au monastère de Fiesole[23] à l'instar de Ballin et Verkade **[ill. 122]**, lequel obtenait, le 11 mai, l'autorisation de vivre dans la communauté des franciscains en tant que laïc et demeurait dans le couvent cinq mois, au cours desquels il exécutait au moins deux peintures murales. Bernard, lui, ne s'en sentait pas encore la force, il n'était pas prêt à franchir le pas. Il est vrai qu'il voyageait toujours en compagnie de son amie Maria.

Les raisons de son départ en Italie restent à l'état d'hypothèses : opportunités financières, envie de chercher des compagnons parmi les élèves de Gauguin, et réel désir de se confronter aux maîtres anciens. Peut-être Verkade et Sérusier virent-ils clair dans son jeu, consistant à tenter de chasser sur les terres de Gauguin ? En tout cas, il est frappant de constater que dans son livre relatant son cheminement vers la conversion[24], Verkade ne mentionne nullement la présence de Bernard à Florence. Les motifs pour lesquels il quitta ensuite l'Italie sont également assez complexes. De nouveau, la vente de plusieurs œuvres lui permit matériellement ce voyage. En mai, Andries Bonger avait vu quelques-unes de ses peintures de Bretagne dans la boutique du Père Tanguy. Il lui en acheta trois pour un total de 600 francs, que le peintre lui demanda de régler en plusieurs versements mensuels[25].

Au même moment, une lettre alarmante lui parvenait de Paris. Lors de son dernier séjour à Pont-Aven, il avait rencontré Marco Dal Medico qu'il présente comme un juif de Constantinople « *très artiste et très religieux*[26] ». Le jeune homme avait été envoyé à Paris par ses parents pour y étudier le droit, mais ses centres d'intérêt étaient apparemment plus vastes : il connaissait Verlaine et se piquait de poésie. Bernard et lui s'entretinrent de religion et Dal Medico se convertit au catholicisme pendant le séjour du peintre en Italie. Bernard admettra dans une lettre à sa mère que le jeune homme « *s'est fait chrétien et* […] *j'y ai peut-être été pour quelque chose*[27] ». Craignant d'encourir la colère de ses parents, Dal Medico demanda à Bernard de l'accompagner à Constantinople [Istanbul], occasion que celui-ci s'empressa de saisir. Il se rendit à Gênes avec Maria pour le rejoindre et tous trois poursuivirent le voyage ensemble.

121
Portrait de Paul Sérusier
1893, aquarelle et gouache sur papier, 41,5 × 28 cm.
Collection privée.

122
Portrait de Verkade
1893, huile sur toile, 50 × 35 cm.
Saint-Germain-en-Laye,
musée départemental Maurice Denis.

123
Femmes au cimetière des Janissaires
1893, crayon et aquarelle sur papier, 28,6 × 40,7 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Constantinople

Le bateau ne les conduisit pas directement à Constantinople, il fit escale sur l'île de Samos. Les passagers débarquèrent pour aller visiter le couvent des Missionnaires français de Lyon, qui faisaient du vin eucharistique dans leurs caves. Se souvenant peut-être des travaux de Verkade à Fiesole, Bernard, ému par l'accueil du supérieur, s'offrit à décorer la nouvelle chapelle : « *Je lui ai promis de faire deux grandes fresques. C'est convenu. Je reviendrai donc à Vathi-Samos*[28]. » Engagement qu'il tiendra un peu plus tard. Puis ils reprirent la mer, faisant étape à Smyrne [Izmir] avant d'atteindre Constantinople. Là, il loua une chambre d'hôtel avec Maria dans le quartier de Pera et retrouva dès le lendemain son ami Dal Medico qui souhaitait lui montrer la ville et notamment Sainte-Sophie, la basilique convertie en mosquée. Constantinople l'enchanta. Ils s'installèrent ensuite « *chez un grec* », près du cimetière des Janissaires où des femmes et des enfants, « *portant des voiles merveilleux, tissus d'or et des plus belles couleurs* », se rassemblaient entre les « *tombes de marbre blanc couronnées de turbans dorés* » avec pour décor les « *cyprès noirs* [et] *les fonds bleus de la corne d'or* ». Malheureusement pour Bernard, « *le dessin d'après nature est interdit par le coran et on ne le tolérait pas alors au dehors* »[29], il devait donc attendre le retour dans sa chambre pour transposer de mémoire ce spectacle vivant. Mais, cette contrainte s'avéra en fait une bénédiction : il fut ainsi obligé de tester son sens exercé de l'observation. Il exécuta une quarantaine d'aquarelles à Constantinople, dont un grand nombre nous est connu **[ill. 123, 124 et 125]**. Les meilleures

124
Femmes au cimetière des Janissaires
1893, crayon et aquarelle sur papier,
40,8 × 28,3 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

125
Femmes dans une mosquée
1893, crayon et aquarelle sur papier,
40,8 × 28,6 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

d'entre elles comptent parmi ses réalisations les plus réussies. Elles montrent une combinaison de formes stylisées, pleines de vie et de drôlerie, colorées de teintes subtiles, posées en aplats. Bernard poursuivait, avec ces « *croquis en couleur* », sa puissante série commencée en 1888 avec les aquarelles envoyées à Van Gogh. Ces œuvres reflètent clairement l'impression profonde que produisit sur lui la vie en Orient. Venu à Constantinople dans l'intention d'approcher les fondements de l'« art spiritualiste » de Byzance, il fut spontanément attiré par le mode de vie pittoresque, mystérieux, d'une ville orientale, qui lui semblait pouvoir combler les aspirations de l'artiste idéaliste qu'il était à une existence plus pure, reliée à la beauté de la nature. Il fut tout particulièrement frappé par l'« *aspect religieux des hommes* », dont les manières et l'habillement lui parurent non dénaturés par la « *raison* » et le « *calcul* »[30].

Venu peut-être chercher l'inspiration dans l'art de l'Antiquité, Bernard réalisait que peindre la vie quotidienne dans une ville d'Orient pouvait être aussi intéressant que rémunérateur. Pensant même avoir découvert une mine d'or artistique, il envoya un rouleau de quarante « *croquis en couleur* » à sa mère, accompagné d'une recommandation expresse : « *Ne le montrez absolument à personne* ». Il avait deux principales raisons de vouloir les garder secrets : ces œuvres n'étaient qu'une première ébauche d'un projet qui commençait à mûrir dans son esprit : « *Ce sont des notes insuffisantes et rapides* » et, deuxièmement, il voulait prendre le milieu de l'art par surprise avec ces sujets nouveaux : « *Je ne veux que l'on sache en rien ce que je fais en ce moment.* » Même si ces esquisses n'étaient que des études préparatoires, exécutées sur du papier bon marché, il recommanda avec insistance de les manipuler avec soin[31].

Quelques années plus tard, en 1896, répondant sans doute au souhait d'Andries Bonger de lui apporter une aide, il lui confia ces « *documents, matériaux d'un travail futur et que je ne ferai sans doute pas* » qui possédaient cependant une valeur artistique particulière à ses yeux au point de vouloir en réserver « *un ou deux pour* [lui] *comme souvenir* »[32]. Héloïse Bernard était chargée d'envoyer les dessins à Bonger : « *Puisqu'il les aime* [il] *aura plaisir à les voir et peut-être à les acheter*[33].» Quelques mois plus tard il rassura son ami : « *Ces aquarelles ne se vendent pas mais vous me ferez plaisir en les gardant toutes ou au moins celles qui vous plaisent*[34].» Quand, en 1901, Ambroise Vollard voulut exposer le travail de Bernard fait en Orient, l'artiste demanda conseil à Odilon Redon sur le choix à opérer et ce dernier lui suggéra de montrer ces aquarelles, selon lui une « *note qui frappera* ». Bernard consentit alors qu'elles soient montrées « *comme notes d'orient, comme croquis* », elles différaient trop de sa production plus austère qu'il essayait de faire connaître à cette période[35].

Le « *travail futur* » en question ne se concrétisera jamais pleinement. Une seule peinture témoignera de son expérience de Constantinople : une représentation picturale de quatre femmes que lui-même intitula : *Souvenir de Constantinople* **[ill. 126]**. Datée de 1894 : elle fut par conséquent réalisée au Caire dans la veine des aquarelles de l'année précédente. C'est un condensé des puissantes images que lui offrit la première ville orientale qu'il visitait : trois Turques sont assises à côté d'une stèle de janissaire, vêtues de robes richement ornées de motifs, une quatrième, debout, un enfant dans les bras, occupe le centre de la composition. Les tons rose et vert du sol rappellent les contrastes colorés de Pont-Aven. L'arrière-plan se compose d'une vue schématisée, à grands traits, de la ville sous le soleil, derrière le Bosphore et la Corne d'Or, parsemée d'embarcations de tailles diverses. Cette superbe abstraction, éclatante, résume magnifiquement la profonde impression que Constantinople produisit sur l'artiste[36].

Samos

L'histoire de la conversion au catholicisme de Marco Dal Medico prenait un tour tragique. Le jeune homme était effectivement « *persécuté par sa famille* » et il s'enfuit de chez ses parents avec 300 francs que Bernard lui prêta. Ayant pris un bateau pour la France, il débarqua à Samos, où il se réfugia chez les Missionnaires de Lyon rencontrés lors de l'escale du voyage aller. Mais ses parents l'y découvrirent et le ramenèrent chez eux[37]. Comme Bernard avait tenté de couvrir la fuite de son converti en gardant le silence pendant plusieurs jours lors de l'interrogatoire de la police, la menace de mesures répressives lui suggéra qu'il ferait mieux de quitter Constantinople[38]. Vers juillet 1893, il répondit à l'invitation à Smyrne d'un photographe français, rencontré sur le bateau qui les conduisait à Constantinople, sur qui Maria avait fait une forte impression. Leur hôte séduisit celle-ci, ne laissant à Bernard d'autre choix que la voie royale de la rupture. En dépit de ses moindres sentiments, il se devait de rester inébranlable et les excuses qu'il se donna pour l'abandonner ainsi en cours de voyage après deux ans de vie commune et de travail partagé, méritent d'être citées intégralement : « *Mon honneur était lié au sien. Pour quel homme de bas étage ne m'eût-on pas pris si après un tel fait, je l'eusse*

126
Souvenir de Constantinople
1894, huile sur toile, 88 × 78 cm.
Collection privée.

reçue comme une innocente ? Je priai une dernière fois pour elle, comme sur une morte[39]… »

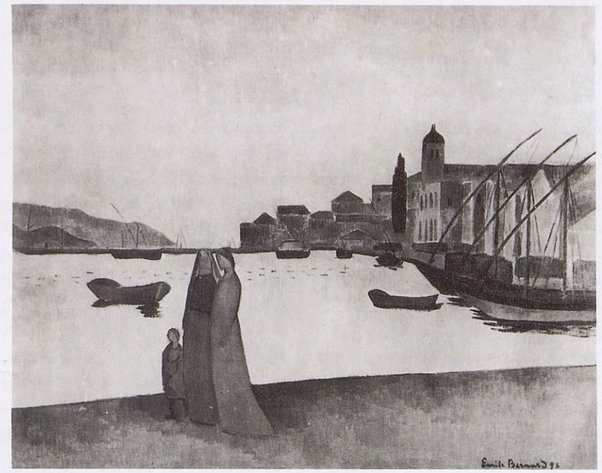
Après avoir exorcisé son histoire d'amour avec Maria, Bernard retrouva la clarté d'esprit requise pour tenir sa promesse. Il décida de partir pour Samos où s'offrait pour lui l'occasion de mettre en pratique ses idées sur le décor religieux : ce qu'il avait ébauché, sous la forme d'un projet confidentiel, dans l'atelier chez Madame Lemasson à Saint-Briac, pouvait être expérimenté à présent dans un vrai couvent. Au monastère des Missionnaires de Lyon, Bernard fut cordialement reçu par le supérieur, le père Bressol, qui se montra ravi de ses esquisses, attiré surtout par celle d'un « *Christ et d'une Vierge entourés d'anges* ». L'artiste travailla pendant les mois de juillet et août à ces décors avec grand plaisir, véritablement en accord avec cet environnement religieux, paisible, et au rythme de vie régulier. Le père Bressol, du même âge que lui, l'encourageait ; quand l'artiste lui eut montré d'autres dessins, il parla même de lui « *faire avoir d'autres décorations en France, à Lyon, à Clermont-Ferrant d'où il est* »[40].

Son travail fut dévoilé le 15 août. Bernard avait commencé par la *Cène des pèlerins à Emmaüs* dans le réfectoire, qui avait été suivi d'un *Triomphe de la Vierge Marie* **[ill. 127]**, avec tous les personnages grandeur nature, avec en dessous une *Annonciation*. Puis il peignit dans la chapelle un *Christ colossal* de 4 mètres de haut (achevé le 23 août)[41], avec en dessous un *Jardin des Oliviers* **[ill. 128]**. La chapelle entière fut décorée en quinze jours, la dernière peinture murale ayant été terminée en une semaine. Cette rapidité d'exécution s'explique notamment par l'assistance dont bénéficia le peintre : un jeune prêtre allemand, qui séjournait dans le couvent, remplissait soigneusement les zones de couleur à l'intérieur des contours que Bernard avait tracés sur le mur[42]. Les couleurs elles-mêmes ont quelque peu étonné les pères ; il écrivit à Verkade : « *J'ai eu recours aux ocres et aux couleurs sombres* […] *parce que les murs sont blancs et alors on obtient un aspect plus solide avec des couleurs plus opaques. L'ocre rouge m'a rendu d'immenses services, l'outre-mer aussi. J'ai aussi trouvé un vert tirant sur le véronèse lorsqu'on y met du blanc sur l'émeraude lorsqu'il est pur qui m'a fort bien servi. J'ai réduit le plus possible ma palette désirant l'unité et l'on peut dire que c'est un duo que j'ai fait, puisque se jouent des verts et des rouges constamment en ce morceau*[43]. »

De ces décors muraux de la chapelle, il ne reste que quelques photographies et une reproduction, car le monastère fut bombardé par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale[44] **[voir ill. 127 et 128]**. Les peintures avaient été exécutées « à la colle ». À en juger d'après cette vue, Bernard avait amplement assimilé les traits stylistiques de l'art byzantin et les avait associés à des principes synthétistes de pose de la couleur par aplats. Il explicita ses objectifs à Bonger : il voulait obtenir la « *grandeur par la simplicité, le hiératisme par la pureté*[45] ». Comparativement, les peintures murales de Saint-Briac conservaient encore des détails naturalistes et un traitement réaliste du sujet tandis que, dans ces dernières œuvres, tout semblait concourir à la fusion d'un

127
Le Triomphe de la Vierge Marie
Reproduction du décor mural du couvent des Missions africaines à Samos, aujourd'hui détruit. Collection privée.

128
Photographie du décor mural de la chapelle du couvent des Missions africaines de Samos représentant ***Le Christ entouré des quatre Évangélistes*** et en dessous ***Le Jardin des Oliviers***. Collection privée.



129
Vue du port de Vathy
1893, huile sur toile, 82 × 106 cm.
Collection privée.

style épuré avec un thème religieux intellectualisé, anhistorique. Bernard cherchait à s'affranchir de son style personnel pour tenter d'atteindre une plus grande objectivité dans la représentation du surnaturel.

Verkade et Sérusier discutaient de ces questions à Florence et Bernard avait participé à leurs échanges ou du moins les avait écoutés attentivement. À Samos, il entretenait ainsi une correspondance avec Verkade[46]. Celui-ci l'avait conseillé sur les aspects techniques de la peinture murale, et Bernard lui avait demandé des photographies de fresques de Sienne pour s'en inspirer[47]. L'artiste hollandais avait dû tirer parti de leurs échanges puisqu'en avril 1894, il se rendit auprès du père Desiderius Lenz dans l'abbaye bénédictine de Beuron (en Bavière), pour y mettre en pratique leur conception d'un style de peinture religieuse, dépersonnalisée et fondée sur les canons et les abstractions des Byzantins.

Si l'on en croit Bernard, ses commanditaires furent grandement satisfaits de ses peintures. Cependant, le père Bressol, tout en adhérant à ses idées sur l'art, craignait que ses œuvres ne suscitent l'incompréhension[48]. De fait, le consul de France, venu voir les décors, les jugea sans valeur. En revanche, comme l'écrivit Bernard avec grande satisfaction, la servante grecque du couvent tomba à genoux en les voyant et s'exclama : « "*C'est le ciel*[49]". » Lui-même eut le sentiment d'avoir franchi un nouveau seuil dans son évolution professionnelle : « *Jamais je n'ai produit avec tant d'assurance, de pondération et de souplesse* », constata-t-il. Il alla même jusqu'à déclarer qu'il pensait que la fresque de la chapelle était « *la plus simple et la plus belle que j'ai faite en ma vie* »[50].

L'influence profonde qu'exerceront ces peintures murales de Samos transparaît clairement dans une lettre adressée au révérend père Bressol, datée « Samos, le 17 de juillet 1893 » qui sera publiée deux ans plus tard dans un article du *Mercure de France* en souvenir de Marco Dal Medico[51]. Bernard y laisse éclater pleinement son enthousiasme pour la conception orthodoxe grecque de l'art sacré, fondée sur les écrits néoplatoniciens attribués au Pseudo-Denys l'Aréopagite. L'imitation, principe de base de l'art depuis la Renaissance, méritait l'anathème. Il fallait revenir à l'art dit primitif, tel que les mosaïques byzantines, les icônes, les cathédrales gothiques, l'art des primitifs italiens comme Cimabue et ses prédécesseurs, art par essence supérieur au canon moderne. L'art devait représenter des valeurs éternelles plutôt que les apparences. Comme toute chose sur terre était un reflet du divin sous une forme déjà abâtardie, les règles d'un art fondé sur une géométrie hiératique étaient davantage susceptibles de traduire le vrai ; ses formules révélaient l'ordre divin qui se dissimulait derrière le réel et elles touchaient l'esprit plutôt que les sens.

Le paysage de Samos n'en ravissait pas moins ses sens les plus terrestres : « *Samos est une bien merveilleuse île, le paysage est admirable et des plus beaux possible, la mer Égée* […] *est d'un bleu si beau que je ne fais que l'admirer*[52]. » Une seule peinture de chevalet peut être attribuée avec certitude à cette période, une vue du port de la petite ville voisine de Vathy **[ill. 129]**. Sur le plan du style, elle s'inscrit dans le sillage de l'extrême synthétisme des dernières œuvres bretonnes, tandis que son sujet préfigure les représentations de la Côte d'Azur par les Fauves.

Publication des *Lettres de Van Gogh* au *Mercure de France*

Bernard avait entrepris une autre tâche au monastère de Samos : il recopiait les lettres de Vincent van Gogh, du moins celles que lui avait confiées Johanna van Gogh-Bonger [fig. 58], et en sélectionnait des extraits pour les publier dans le *Mercure de France*.

Le 13 janvier 1893, alors qu'il séjournait toujours à Pont-Aven, il était entré en relation avec Alfred Vallette, fondateur du *Mercure*, afin de l'informer du désistement de Paul Fort de faire paraître cette correspondance dans sa revue *Le Livre d'art* qu'il ferait mieux de quitter. Dégagé de sa parole, Bernard pouvait répondre au souhait de l'éditeur. Il avait recopié les lettres que Vincent van Gogh lui avait adressées en ayant soin d'éliminer tout passage qui « *s'approche du lieu commun, inévitable dans une correspondance journalière*[53] ». Andries Bonger, frère de Johanna van Gogh-Bonger[54], devait financer la reproduction des dessins qui seraient inclus dans la publication et fournir autant de lettres en néerlandais avec leurs traductions. La réédition de l'article d'Aurier sur Van Gogh et une notice de Bernard devaient compléter l'ensemble pour constituer un numéro complet[55]. En définitive, Vallette préféra publier les extraits par livraisons[56]. Bernard avait recommandé, pour illustrer sa notice, un autoportrait de Van Gogh de la collection d'Andries Bonger peint sur carton et qui pouvait donc facilement être envoyé par la poste[57]. Bernard contacta Johanna van Gogh pour lui demander des lettres en français. Elles avaient apparemment été prêtées à Aurier pour un projet de monographie sur Vincent. Elle promit de les envoyer aussitôt que possible et précisa qu'elle tenait à « commencer par les lettres d'Arles. C'est toute une série et très remarquable mais là-dedans est toute cette histoire de Gauguin[58] ». Bernard la pria alors de les lui expédier à Pont-Aven « *par recommandation* » et l'assura qu'il les renverrait au plus vite, après avoir choisi des extraits les plus intéressants pour comprendre son art et son tempérament. Il voulait les illustrer de « *croquis*[59] ». Vallette se déclara « très heureux que M. Bernard se soit décidé à […] publier chez nous », soulignant par la même occasion l'excellent travail de préparation auquel s'était livré le peintre sur la correspondance lui appartenant : « M. Bernard s'est tiré de ce travail long et délicat avec beaucoup de bonheur[60]. »

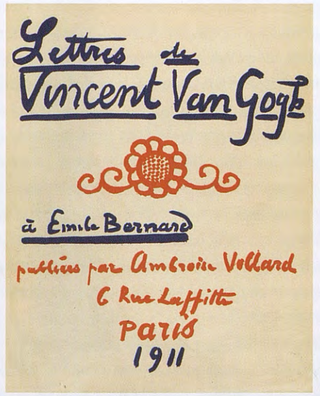
Fig. 58. Portrait de Johanna van Gogh-Bonger et Vincent Willem van Gogh, c. 1890, photographie. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Bernard emporta les lettres de Johanna pendant son périple en Italie et à Constantinople. On comprend qu'elle ait été quelque peu soucieuse des pérégrinations de ces trésors fragiles et qu'elle ait eu quelques craintes à voir circuler tous ces dessins par la poste, mais Vallette la rassura[61], et lui annonça que les premières lettres de la correspondance entre Vincent et son frère Theo paraîtraient dans le numéro d'août du *Mercure de France* qui sortait le 25 juillet. Fin août, Bernard finissait de recopier les lettres au monastère de Samos. En proie à son exaltation habituelle, il était totalement absorbé et ému aux larmes par sa lecture : « *Quel sublime amour de l'art !* » Ce qui le frappait particulièrement était la confiance de Van Gogh, probablement par comparaison avec ce qu'il ressentait lui-même[62].

Sa mère le tenait informé de l'actualité du monde de l'art parisien. Elle lui envoyait des exemplaires du *Mercure de France*, de *La Plume*, du *Cœur*. À Samos, il lut avec passion des extraits du *Journal de Delacroix* qui venait de paraître et que, totalement captivé, il trouva « *splendidement consolant, et magistral*[63] ».

Les envois de transcriptions et d'extraits de lettres de Van Gogh se poursuivirent sur plusieurs années[64]. En novembre 1893, Bernard expédia un nouveau colis du Caire[65]. Puis, à la fin du mois de décembre 1894, Bernard fait part de sa déception à Bonger, provoquée par les confidences que ce dernier aurait faites à Alfred Vallette au sujet de l'édition des lettres de Van Gogh. Répondant à une proposition de Vallette de faire paraître les lettres en un ouvrage, Bonger aurait manifesté sa préférence de les voir reproduites intégralement, c'est-à-dire non « *débarrassées des faits sans intérêt de la vie ordinaire et des répétitions et des affaires de famille n'ayant suggéré à Vincent aucune idée personnelle* ». Bernard en conçut une grande amertume car cette nouvelle signifiait que Bonger désapprouvait fondamentalement son mode de publication des lettres de Van Gogh dans le *Mercure de France*, par étalement et uniquement en extraits. Selon lui, le reproche qu'on lui faisait d'avoir « *altéré ou abîmé les lettres* » était totalement infondé. Il n'avait cherché qu'à « *faire comprendre Vincent* » en éliminant de ses textes des « *phrases* sans aucun sens déterminé »[66]. Il avait ajouté la ponctuation manquante, et mis en évidence les expressions qui lui semblaient importantes. Une édition complète aurait été coûteuse et, à son avis, n'aurait pas aussi bien montré l'artiste tel que le public le recherchait. Il remarque également que le *Mercure* avait déjà ralenti le rythme de publication. L'attitude critique de Bonger n'allait certes pas encourager Vallette à continuer[67].

Fin décembre 1894, alors que la publication n'en était encore qu'à la moitié, Bernard se dit prêt à envoyer une pile de lettres de Van Gogh à l'éditeur pour le cas où Bonger voudrait les publier dans leur intégralité. Il pense que cela le délivrerait de la suspicion à son égard de vouloir se servir du grand artiste pour promouvoir sa propre réputation[68]. La dernière publication d'extraits par le *Mercure de France* parut au mois d'août 1897[69]. Bernard en avait prévu beaucoup plus, et se demandait encore en 1900 pourquoi Vallette avait arrêté la publication si soudainement ; il priait Bonger d'insister pour qu'il la reprenne[70]. En 1911, il publiera finalement les lettres qui lui appartenaient, en un seul volume illustré de croquis de Van Gogh [ill. 130][71].



130
Couverture des ***Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard***, 1911.
Archives Wildenstein Institute, Paris.

Jérusalem

Bernard avait espéré que la satisfaction affichée du père Bressol pour les décorations du couvent des Missionnaires déboucherait sur quelque proposition concrète et rémunérée. Comme il en était convenu à son arrivée à Samos, il avait fait ce travail gracieusement, n'acceptant de la petite communauté que le vivre et le couvert. Le père Bressol lui avait laissé entendre que sa coopération pourrait être souhaitée en Égypte, où les Missionnaires de Lyon dirigeaient plusieurs établissements. Mais il n'était pas certain que ces nouvelles commandes seraient rétribuées. Le 2 septembre, le départ d'une petite délégation de trois élèves du couvent pour un séminaire au Caire – dont le jeune prêtre allemand qui l'avait aidé dans son travail –, lui fournit l'opportunité d'un nouveau voyage qui devait le conduire d'abord à Jérusalem via Jaffa, puis en Égypte. Le périple produira sur Émile une impression profonde, il en parlera plus tard comme de « *la seconde communion de ma vie* », allant jusqu'à affirmer : « *Je retrouvai Notre Seigneur à Jérusalem* »[72]. Ces sentiments exaltés lui dictèrent une lettre à sa mère, écrite de la Ville sainte : son propos n'était pas d'évoquer avec elle la couleur locale mais la pierre sacrée qui représente « *notre seule dignité, la foi et notre seul amour, Dieu*[73] ». Évidemment, Madame Bernard mère avait toutes les raisons d'exprimer son inquiétude quant à l'effet produit par Jérusalem sur son fils. Elle lui avait écrit ses craintes de le voir céder au mysticisme. Ses appréhensions étaient fondées : l'exaltation de Bernard résistait à tout appel à la raison. À Florence, déjà, il avait ardemment questionné l'écrivain occultiste Édouard Schuré sur ce qu'il avait ressenti à Jérusalem. Il l'avait surtout interrogé sur le Saint Sépulcre, mais Schuré lui avait répondu – à sa grande indignation : « *Il y a un autel en dessous un trou et c'est tout.* » « *Espérait-il encore y voir Jésus crucifié*[74] *?* » avait-il ajouté, sarcastique.

À nouveau, Bernard peinait à faire la part entre son *amor divinus* et son versant plus profane. Toujours à Jérusalem, il se souvint soudain d'une amie de sa sœur Madeleine, rencontrée en 1888 à Saint-Briac, qui s'appelait Marie Gautier. Il lui écrivit pour lui proposer de l'épouser. Elle répondit à Émile, dans les formes, lui demandant de « renoncer à cet amour » ayant « promis à Jésus de n'appartenir qu'à lui seul ». Elle s'apprêtait à « *entrer en religion* »[75].

Tantah

Le 28 septembre, Bernard repartait de Jaffa pour Le Caire avec ses compagnons : « *Je me rends au Caire afin de peindre dans un séminaire de missionnaires où m'a adressé le R.P. Bressol*[76]. » En chemin, ils s'arrêtèrent à Tantah, dans le delta du Nil, où les religieux avaient aussi un séminaire.

Bernard avait prévu d'y passer seulement la nuit mais il y était encore quinze jours plus tard. La première semaine, il peignit une petite fresque, puis entreprit tout un ensemble de peintures murales dans l'établissement, illustrant la vie de saint Louis[77]. Ce décor comprenait une *Charité de saint Louis*, suivie de *Saint Louis bâtisseur d'église*, son *Débarquement à Damiette* et sa *Captivité chez les Turcs*[78].

Toutes ces activités peu glorieuses ni rémunératrices n'étaient absolument pas du goût d'Héloïse Bernard. Puis la soudaine demande en mariage d'Émile à Marie Gautier avait confirmé ses soupçons quant aux étranges effets de l'exaltation religieuse sur son fils. Il put la rassurer : « *C'était une simple intuition, je ne la vois en rien s'acheminant vers une réalité*[79]. » Sa peinture *pro Deo* ne correspondait pas exactement aux grands espoirs de notoriété qu'elle avait conçus pour lui : il perdait tout simplement son temps en Égypte à faire des peintures murales que personne ne verrait jamais. Aussi n'hésita-t-elle pas à rappeler à son fils les succès que connaissait alors Gauguin à Paris : une exposition monographique chez Durand-Ruel ; un article élogieux de Charles Morice[80]. Il défrayait la chronique ; ce qu'il avait rapporté de Tahiti émerveillait tout le monde. Elle était particulièrement sensible à la façon dont les artistes parlaient de lui ; leur admiration lui paraissait une menace pour la renommée de son fils. Bernard lui-même admettait que le « *bel éloge* » que fit le supérieur du Grand Séminaire français à Rome sur ses fresques de Tantah, ne servirait guère la « *renommée de leur auteur. Le vrai est qu'à Tantah, c'est tout comme si je les avais mises dans une tombe avec une pierre dessus* »[81]. Si seulement il pouvait envoyer quelques bonnes toiles d'Égypte, insistait sa mère, mais il était tellement immergé dans ses décors religieux que le travail sur toile d'après nature lui paraissait tout à coup dépourvu de sens. Il était pourtant transporté par les paysages des environs de Tantah et, surtout, par les femmes qui portaient des jarres d'eau sur la tête près du canal, mais il ne se jugeait pas dans la bonne disposition d'esprit pour travailler d'après nature et produire des toiles vendables : « *Il me semble que je fais de l'illustration et ça ne m'intéresse plus*[82]. »

En abordant ainsi la question du renom de Bernard à Paris, comparé à celui de Gauguin, elle avait touché une corde sensible ; Émile l'en pria : « *Ne me parle pas de Gauguin.* » Et puis il feignit l'indifférence totale : « *Je suis tout à fait désintéressé de lui et de son art* »[83].

Il montra plus de dédain encore pour les considérations pécuniaires, désagréablement surpris de ce que sa mère l'importune ainsi avec des remarques aussi communes alors qu'il était engagé dans un travail religieux d'une grande élévation d'esprit, « *rendant à Dieu ce qu'il m'a donné* ». L'argent importait peu : « *Cette question mesquine, je m'étonne que tu t'en préoccupes* »[84]. En un geste magnanime, il avait même demandé à Bonger de donner cent francs à Tanguy qui était dans la gêne.

L'inquiétude d'Héloïse Bernard allait croissant depuis qu'elle avait accepté, à la demande de son fils, la responsabilité d'une nouvelle charge. Jusqu'alors toutes les œuvres de Bernard étaient conservées chez le Père Tanguy. À présent qu'il s'avérait de plus en plus nettement que ses pérégrinations au Moyen-Orient allaient dépasser le simple voyage d'étude, une partie de ses tableaux qui encombraient la boutique de Tanguy fut transférée à Colombes[85], villa Bellenot, où les Bernard avaient aménagé récemment. Et Héloïse, qui avait toujours joué un rôle actif dans la promotion de son fils (en le forçant à y mettre les formes ou en freinant ses passions), s'occupa désormais plus directement de l'aspect commercial de son art[86].

Entre-temps, Bernard avait pris des initiatives pour favoriser sa réputation dans le milieu de l'art parisien. Il entretenait depuis quelque temps une correspondance avec le jeune critique d'art Francis Jourdain, qui l'admirait assez pour écrire un article favorable sur lui dans *La Plume*. Les lettres de Jourdain étaient des « *trésors d'affection* » et – chose rare chez un critique – témoignaient d'une nature sensible[87].

Dans cet écrit, en effet, Bernard est présenté comme l'artiste symboliste par excellence, non seulement peintre mais aussi musicien et poète, inspiré par Verlaine, Baudelaire et Poe. Son autoportrait intitulé *Vision*, de 1891 (voir chapitre VII), est présenté comme l'expression parfaite de la part d'imaginaire dans son travail – et comme une allégorie des forces à l'œuvre dans son esprit. L'accent est mis sur l'orientation médiévalisante de sa peinture ainsi que sur la totale indépendance de son art, fruit de ses émotions les plus profondes. Ce texte comporte aussi les grandes lignes de sa biographie, mettant l'accent sur son attrait précoce pour la religion. Enfin, il donne le credo de Bernard quant à la relation entre l'art et la nature : « Dégager des choses le caractère d'au-delà, la somme de suggestion, l'angle géométrique, affirmer un seul beau : l'Émotion […]. Voir le style et non point l'objet. » En conclusion, l'artiste est salué comme « un des promoteurs ayant le plus aidé à l'actuelle renaissance symboliste »[88].

S'il s'en était tenu là, l'auteur, ou plutôt Bernard, se serait épargné beaucoup d'ennuis. Malheureusement, *in cauda venenum*, un P.-S. ajouté à l'article revenait à dénoncer les prétentions de Gauguin à se vouloir le fondateur de l'art symboliste. L'attaque se dissimulait à peine sous la forme d'une réaction à l'accusation portée contre Bernard d'avoir fait des pastiches de Gauguin. L'erreur, qu'avait commise Aurier en qualifiant Gauguin d'inventeur du symbolisme pictural, était stigmatisée et contredite par l'opinion de Roger Marx, selon laquelle Bernard était parvenu le premier à « une simplification picturale » (ce qui n'est pas exactement la même chose que le symbolisme pictural). L'antériorité de l'art de Bernard était confirmée par une citation d'une lettre[89] de Van Gogh, datant d'août 1888, où ce dernier approuvait son étude des procédés des primitifs italiens et allemands. Pour conclure, Jourdain émettait l'espoir que Bernard serait bientôt en mesure de montrer ses croquis, qui attesteraient cette paternité sans l'ombre d'un doute[90].

La provocation ne passa pas inaperçue aux yeux de l'admirateur de Gauguin, Charles Morice, qui, dans le numéro de décembre 1893 du *Mercure de France*[91], fit l'éloge de la première exposition du peintre après son retour de Tahiti. L'écrivain accusait même certains critiques d'avoir défendu des artistes ayant profité des trois années d'« absence du Maître » pour proclamer « qu'ils l'avaient initié », ajoutant de façon sarcastique : « Les mauvais critiques et les faux artistes sont faits pour s'entendre. » Sans mentionner les noms de Bernard ou de Jourdain, il parvenait assurément à faire comprendre à tous ses lecteurs quelles étaient ses cibles.

Morice ne fut pas le seul irrité par l'article de Jourdain. Héloïse Bernard était elle-même très contrariée de lire que son fils ayant été « élevé dans une famille assez bourgeoise, il ignorait complètement les productions intellectuelles contemporaines ». Sans doute comprit-elle que l'auteur ne pouvait avoir inventé pareille remarque, dont la lecture dut heurter tout particulièrement cette femme qui avait nourri des ambitions littéraires, auxquelles elle avait dû renoncer pour remplir ses obligations familiales[92]. Son soutien constant à son fils artiste traduisait son aspiration à un succès artistique par procuration. À cette époque même, elle, qui était censée ignorer complètement la vie intellectuelle contemporaine, discutait avec son fils, dans ses lettres, de la poésie de Villiers de L'Isle-Adam et de Verlaine, et de la musique de Wagner[93].

L'article de Jourdain est également très révélateur quant à la tactique adoptée par Bernard pour affirmer sa légitimité dans l'innovation. En fait, son attitude était foncièrement autodestructrice. Il se révélait incapable de défendre ses véritables intérêts, principalement par une mauvaise évaluation de sa place parmi ses pairs. La position de Gauguin en tant que grand peintre symboliste était désormais bien établie, auprès de la critique comme de ses plus jeunes émules, et l'entêtement de Bernard l'engageait dans une voie qui le menait inévitablement à l'échec. Au lieu de se réjouir de ce que la critique louait un art d'un genre nouveau auquel il avait énormément contribué, il surestimait ses propres capacités en revendiquant le rôle fondateur. Et, dans l'article, cette prétention apparaît comme un plaidoyer contre l'accusation d'avoir plagié Gauguin.

Bernard se servait à mauvais escient de la question de la primauté, propre à l'avant-garde, qui avait pris de l'importance au cours du dernier quart du siècle. Griselda Pollock a discerné trois types de tactiques ou « stratagèmes » qu'un aspirant artiste d'avant-garde pouvait utiliser pour se faire un nom, dans le monde de l'art des années 1880 et 1890. D'abord, il devait situer son art dans la tendance du moment sur la scène artistique : acte de référence. Ensuite, pour se faire accepter par un public de camarades artistes et de critiques, il devait « s'incliner devant le chef de file existant » : acte de déférence. Enfin, l'artiste émergent devait montrer les différences entre son art et celui de ses prédécesseurs : acte de différence. Au lieu de revendiquer une totale originalité, l'artiste moderne devait se faire une place[94].

Maurice Denis et Paul Sérusier usaient sans difficulté de ces stratagèmes, avec intelligence. Jamais ils ne défiaient leur maître, Gauguin, et ils savaient gagner la reconnaissance publique ainsi que l'appréciation de leurs pairs. Bernard avait vu clair dans ce jeu, avec sa perspicacité habituelle ; seulement, ayant compris l'importance cruciale d'être le premier dans toutes ces manœuvres, il avait fait quelques erreurs d'évaluation de sa propre position. La notion de progrès est en effet prépondérante dans l'idée d'avant-garde, elle est une conséquence inévitable d'une conception de l'art historiciste et évolutionniste. Être le premier revient pratiquement à devenir le meilleur, et Bernard en était conscient. Mais, au lieu d'opter pour la voie éprouvée de la déférence envers l'artiste plus âgé et expérimenté – qu'était Gauguin –, il préférait défier la suprématie de celui-ci et par conséquent son statut de chef de file.

Bernard avait perçu combien son évolution stylistique kaléidoscopique et son appétence intellectuelle avaient ouvert la voie à Gauguin. À bien des égards il avait raison. Son synthétisme élaboré apportait le degré d'abstraction nécessaire dont Gauguin tirait profit. Ses aspirations religieuses l'avaient conduit à explorer des arts primitifs médiévaux quand Gauguin restait à la recherche d'un style empreint d'une expression poétique personnelle. En liant la question de la sincérité au symbolisme religieux, il ajoutait une dimension morale au problème artistique qui se posait. Il recherchait dans l'art primitif un sentiment religieux naturel dont il se sentait proche, alors que Gauguin n'y voyait qu'un moyen d'enrichir son œuvre d'une suggestion exotique, pittoresque. Gauguin n'éprouvait aucune réticence à suggérer la beauté ; Bernard imposait à son public des images ingrates, quelquefois rudes, destinées à prouver sa sincérité, au risque d'être

déplaisantes. Il se sentait seul responsable de son sujet et de lui-même, attitude qui était fondamentalement plus moderne que celle de Gauguin, qui, lui, cherchait à plaire. Peut-être aurait-il pu en tirer meilleur parti, comme le fera Picasso à la génération artistique suivante ?

Aurier avait observé avec justesse ce penchant pour la provocation chez Bernard. Il avait évoqué l'artiste dans son article phare, qui ferait autorité, « Les Symbolistes », paru dans la *Revue encyclopédique* d'avril 1892. Ainsi il mettait fin à un long silence sans doute blessant pour Bernard, qui l'avait présenté à Gauguin et à Van Gogh et avait partagé initialement ses idées sur la religion, le primitivisme et l'expression picturale. Il y écrivait que « malgré toute sa jeunesse », il avait été l'« un des premiers avec Gauguin à réagir contre la technique compliquée des impressionnistes » (plus exactement les néo-impressionnistes). Aurier évitait la question de l'antériorité pour se concentrer sur les traits essentiels de l'art et du caractère de Bernard, assurément « un esprit très curieux et très artiste, très alerte » ; mais, ajouta-t-il aussi, « trop souple, manquant de pondération, de persévérance et de direction dans ses recherches »[95]. Telle avait été exactement la remarque de Vincent van Gogh : « trop variable[96] ». Aurier restait cependant persuadé que le jeune Bernard allait bientôt trouver « sa voie définitive ». L'écrivain abordait ensuite le cœur du problème en exhortant le peintre à comprendre « que la forme belle en soi n'est pas, en art, un élément négligeable ». Puis, il se permit un mot d'esprit qui dut le blesser tout particulièrement, il priait l'artiste de renoncer à ses « trop adroites maladresses », aux « roublardes naïvetés qui le séduisent », ce qui jetait un doute sur la sincérité de son style. Sentant probablement que le coup porterait, Aurier poursuivait sur une note positive, espérant qu'il finirait par peindre « des tableaux réellement magistraux ». Il terminait enfin sur une brillante saillie : « Son âme est d'un poète et ses doigts d'un vrai peintre », phrase qui résonnera en lui toute sa vie[97]. Aurier mourut en septembre 1892.

Puisqu'il devait faire acte de déférence vis-à-vis d'un maître, Bernard choisit Cézanne. Par ce choix, il se mettait dans une position historique comparable à celle de Gauguin qui vénérait lui aussi le maître d'Aix. Par ailleurs, Bernard promouvait la réputation posthume de Van Gogh contre l'avis de Gauguin qui savait sa position mise en péril par l'art puissant du peintre disparu. Aucun de ces deux peintres ne pouvait menacer l'antériorité de Bernard : l'un se tenait loin de la scène artistique, l'autre était mort et puis surtout, la différence entre leur art et le sien était totalement évidente.

Ce voyage imprévu et poursuivi en Égypte, assimilable à une fuite face à l'apogée de la gloire de Gauguin, peut difficilement passer pour une simple coïncidence. Le mépris de Bernard déborde donc, par réaction émotionnelle, envers Gauguin, lorsque sa mère lui annonce la mort de l'ex-fiancé de sa sœur Madeleine, Charles Laval, le 27 avril 1894[98]. Il attribuait, semble-t-il, le manque de consistance de la personnalité artistique de Laval à l'ascendant pernicieux du peintre : « *C'était une existence perdue, et cela par Gauguin* », se félicitant de s'être lui-même soustrait à la sphère d'influence de celui-ci, dont l'unique objectif était « *la bizarrerie et le curieux* », destinés à lasser très vite. Les « *laideurs sans nom, les difformités* » de son art étaient la conséquence logique de ses « *principes immoraux et grossiers, de son âme sale et basse* ». Pour finir, il reproche à Gauguin sa conception de la grandeur : « *s'imposer* ». Après Van Gogh, Laval et Schuffenecker, les « *jeunes bavards et, surtout, les jeunes ambitieux* » allaient devenir ses nouvelles victimes alors que lui, Bernard, avait choisi le chemin de la sagesse « *ne songeant qu'à la perfection intérieure* »[99].

En novembre, Bernard se trouvait au Caire pour trois jours seulement « *dans un château égyptien d'un délabrement idéal au milieu des palmiers d'un jardin inculte et sauvage* [...]. *Afin de voir l'emplacement où* [il aurait] *à bâtir et à peindre* [une chapelle] ». L'ancien palais de la princesse Inga Hanem devait abriter le nouveau séminaire des Missionnaires de Lyon et Bernard était effectivement bien décidé : « *Je veux tout faire de cette chapelle, qui sera mon chef-d'œuvre ou qui ne sera rien.* » Pour ce projet, il avait tracé « *le plan de trois autels* », sculpterait « *le principal qui sera de quatre mètres de haut et de trois ou à peu près de large* ». Il devait couvrir une centaine de mètres de murailles, sur sept ou huit mètres de haut, de fresques contant les vies du Christ et de saint Marc. Sollicité pour d'autres décors d'église en Égypte, il décréta : « *Je vais tâcher de déposer ici mon chef-d'œuvre.* » « *Émerveillé* » par Le Caire, enthousiaste à l'idée de réaliser ce décor, il reprit malgré tout la route de Tantah, finir « *deux fresques sur saint Louis qui me prendront un mois* »[100].

Puis, comme sa mère le lui avait suggéré, il décida à son retour à Tantah de faire quelques toiles où il essaierait « *d'enfermer un peu du caractère étrange et vivant de ce pays*[101] » et de les envoyer à Paris. L'élégance sculpturale des habitants de la région l'impressionnait particulièrement, notamment celle des femmes qui portaient des cruches remplies d'eau sur la tête, « *un défilé de statues* ». Ce « *spectacle aussi grandiose et aussi simple* » lui faisait croire que « *l'Égypte serait le pays de* [son] *principal ouvrage* ». Transporté par cette vision intemporelle, il s'extasiait : « *Ce n'était*

131
Femmes au canal de Tantah
1893, huile sur toile, 109 × 84 cm.
Collection privée.

Fig. 59. Émile Bernard dans le jardin de sa maison au Caire, 1894, photographie. Collection privée.

plus la vie séparée de l'art, comme en Europe, c'était la vie devenue art»[102].

Les premières furent exécutées à l'automne 1893 et l'une d'elles est datée de cette période. Sur deux morceaux de toile grossièrement découpés qu'il a cousus ensemble, Bernard a peint une remarquable étude de femmes près du canal à Tantah **[ill. 131]**. C'est une œuvre de grandes dimensions, de plus d'un mètre de haut, sans doute composée à partir de dessins pris sur le vif. La rudesse de l'exécution restitue magnifiquement un paysage rural, inondé de soleil, tandis que les lignes sinueuses, esquissées, qui définissent les figures, suggèrent parfaitement la démarche chaloupée des femmes orientales, comme l'exprimera si joliment Bernard dans sa poésie *La Fellaha*[103] :

Aux froissements chanteurs de son grand pantalon
– Cariatide d'autrefois ou canéphore –
Elle passe, les bras levés vers une amphore
Les pieds baisés du vol de son voile trop long.
On dirait qu'elle marche aux sons d'un violon
Tant elle se pavane et tant elle s'essore,
Et sa danse se rythme à des anneaux sonores
Qui tintent à ses bras ainsi qu'à ses talons.

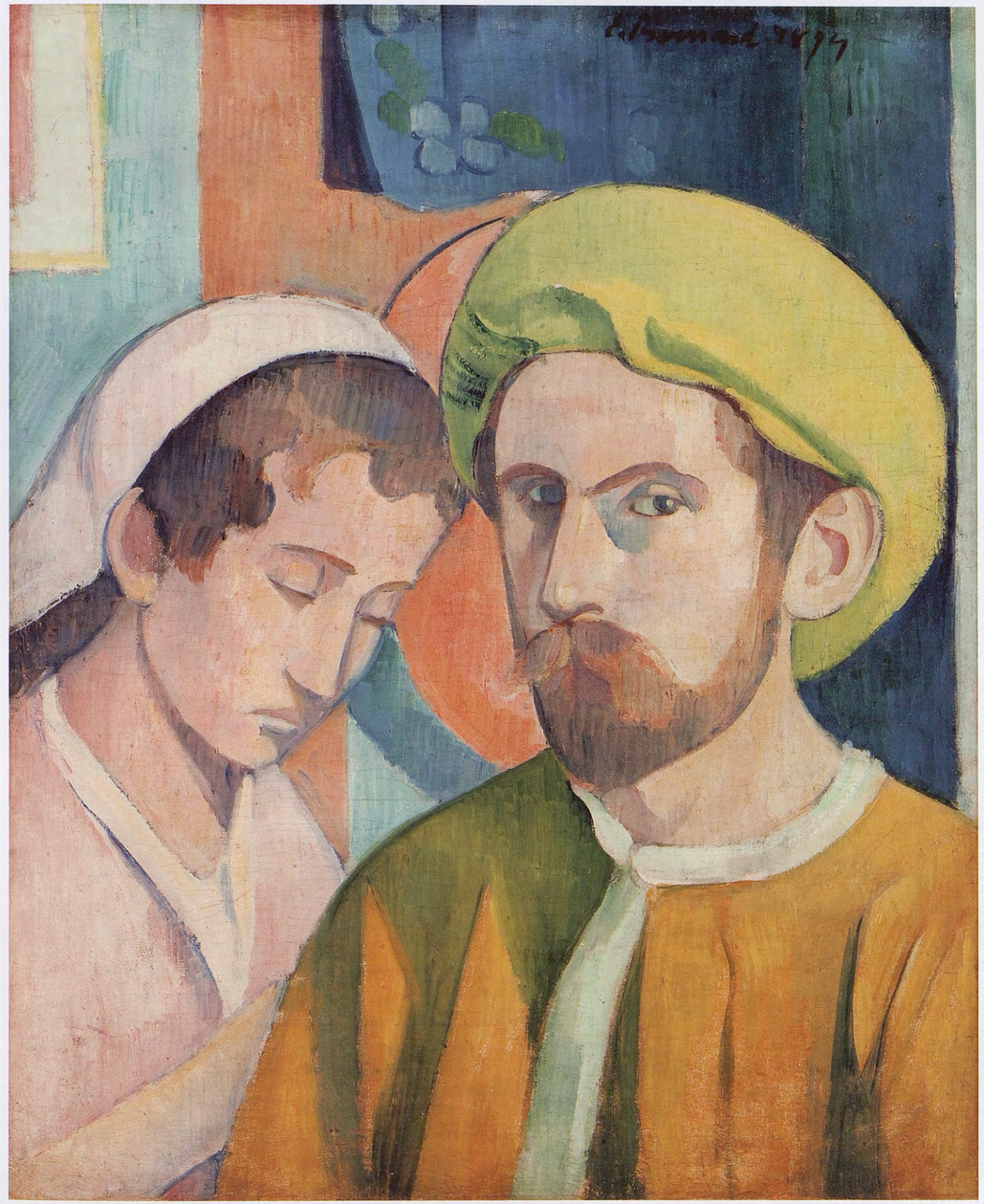
La gamme restreinte de couleurs opaques : des ocres, des rouges, des orangés et des bleus, pourrait être celle utilisée sur les murs du séminaire de Tantah.

En dépit de son engouement pour la vie rurale de Tantah, il désirait ardemment retourner au Caire pour commencer son vaste projet de décor. Il y arriva finalement à la mi-décembre et entreprit immédiatement la conception de l'autel. Le palais d'Inga-Hanem, aujourd'hui démoli, était une construction majestueuse, de conte de fées, rénovée avec austérité pour loger les séminaristes et, selon l'expression de Bernard : «*Le sourire de la vie disparaissait au contact de la discipline*[104].»

Il est évident que l'extravagance du bâtiment l'inspira pour concevoir son autel, qui, d'après plusieurs dessins préparatoires, ressemblait à une structure gothicisante, agrémentée d'ornements orientaux, dans «*un style de mon invention*[105]» ainsi qu'il la décrivit avec fierté. Des colonnes torses soutenaient un baldaquin en forme de coupole. Le gros de l'ouvrage avait été fabriqué par un «*menuisier du pays*[106]», mais Bernard exécuta une grande partie du décor, notamment les arabesques incrustées de bois de citronnier, dont il subsiste également beaucoup de dessins. Il ressentit une immense fierté d'avoir réalisé cette architecture originale qui, dévoilée le 17 mars 1894[107], suscita beaucoup d'éloges : le père supérieur l'estima un autel digne d'une cathédrale[108]. Quant à l'artiste, il fut quelque peu désappointé par sa taille : l'objet lui parut «*perdu et écrasé*[109]» par le vaste espace blanc de la chapelle aux murs encore nus. Cet autel fut achevé en deux mois et rien ne semblait s'opposer à la poursuite de la commande. Comme il l'a prouvé à plusieurs reprises, Bernard montrait une aisance remarquable dans le travail décoratif.

Quand il apprend que le Père Tanguy est mourant – outre le soutien financier qu'il lui apporte par l'intermédiaire de Bonger –, il supplie sa mère de lui venir en aide en lui offrant, de sa part, un crucifix : «*Je ne veux point qu'il meure impie. Je t'en conjure, sauve-le*[110].» Après la mort de celui qu'il appelait affectueusement son «*presque père – de ce père de ma peinture et de ma carrière*[111]» et, malgré la conviction athée de ce vieux communard, Bernard n'avait pas «*une trop grande inquiétude sur la place que Dieu lui donnera* [it][112]».

Puvis de Chavannes, peintre adulé de Bernard depuis son enfance, avait rencontré Héloïse à Colombes en février. Héloïse avait étalé «*aux yeux* [du] *maître les œuvres ou essais imparfaits*» de son fils qui ne pouvaient qu'être mal compris par le visiteur : «*J'en juge par ces conseils qu'il*



132
Autoportrait au turban jaune avec sa femme Hanenah
1894, huile sur toile, 60 × 49 cm.
Quimper, musée des Beaux-Arts.

t'a donnés sur moi, par exemple l'utilité du modèle vivant. Ce conseil, quoique excellent, ne peut me prouver qu'il ait compris mon art qui tend à se séparer du modèle le plus possible et j'avancerai même que le modèle loin de me satisfaire ne fait que me guinder et me gêner. Quand je peins il faut que j'improvise immédiatement.» Non sans irritation, Bernard explique à sa mère ses actuels idéaux artistiques : «*Ma peinture est donc toute intérieure et cela je le sens mieux que personne. Avec le modèle j'exécute une sorte de transposition pénible qui me paralyse et me fait trembler.* […] *Le modèle je le prends dans la vie, dans la rue où je regarde avec les yeux de ma raison les beautés passagères et hélas insaisissables le plus souvent autrement que par la logique. Les mystiques* […] *procèdent non du dehors au dedans, mais du dedans au dehors*»[113].

Le charme d'Hanenah

Alors qu'il décorait le collège Saint-Louis de Tantah, au début de l'année 1894, Bernard avait rencontré un jeune Syrien, professeur d'arabe, qui lui servit de guide dans la ville du Caire. Bernard ayant besoin de modèles, il le présenta à une famille chrétienne de Syrie, les Sâati. Il tomba immédiatement sous le charme de la jeune fille de la maison, Hanenah, âgée d'une quinzaine d'années. Elle apporta des rafraîchissements et parfuma les invités d'essence de rose. Son sourire charmant et ses tresses enchantèrent Bernard, ainsi que les quelques mots de français qu'elle prononça. Ses parents insistèrent pour qu'il vienne les voir aussi souvent qu'il le souhaitait. Son ami syrien l'informa qu'ils étaient pauvres mais honnêtes et après quelques visites il s'avéra clairement que le piège tendu par les Syriens et le destin avaient capturé une proie consentante[114]. Madame Sâati le mit au pied du mur : «*Le français veut-il ma fille ? C'est à lui que je veux la donner. S'il n'en veut pas, je la marierai ailleurs*[115].»

Fig. 60. Hanenah dans son intérieur, photographie, 1894. Collection privée.

L'ébruitement de sa fréquentation d'Hanenah Sâati parvint aux oreilles du père Planque, personnage draconien, fondateur de l'ordre des Missionnaires de Lyon, qui jugea que ce laïc était désormais indésirable au séminaire : il devait chercher un autre domicile[116]. Offensé par ce traitement, Bernard abandonna définitivement le travail dans la chapelle. Il se rendit, désespéré, chez les Sâati et, par l'entremise d'un de leurs amis, trouva un logement authentique, dans un ancien palais situé au 9 Darb-el Guénénah, qui se trouvait assez loin de Choubrah où se situait le séminaire. Il s'y installa le 3 avril[117].

Toujours disposé à accepter l'imprévu d'une situation inconnue, il fut enchanté de son nouveau logis arabe, traditionnel, très ancien, où il installa son lit dans un grand moucharabieh, sous les jeux d'ombres du grillage ouvragé. Il habitait désormais à côté des Sâati qui le prièrent de venir prendre ses repas avec eux. Bernard leur céderait les 100 francs que lui envoyait chaque mois La Rochefoucauld, son indéfectible soutien[118]. Puis, la mère d'Hanenah mourut brusquement et son père, infirme et dans l'incapacité de travailler[119], se retrouva confronté à l'insurmontable nécessité de subvenir aux besoins d'Hanenah et de son frère. Des cousins dans la communauté syrienne accueillirent la famille et Bernard fit désormais un long trajet pour prendre ses repas. Avec son esprit chevaleresque habituel, il se sentit responsable de cette famille démunie tout autant que séduit par les charmes d'Hanenah et il s'avisa bientôt de rumeurs dans le voisinage à propos de l'intimité grandissante qui s'était établie entre eux. À l'évidence, les règles de moralité du pays lui imposaient de franchir le pas. Émile dut annoncer à ses parents qu'il s'était trouvé au Caire une épouse de quinze ans, sans argent, qu'il ne connaissait que depuis quelques semaines et qu'il comptait sur leur compréhension et leur coopération, ne pouvant se marier sans un certificat de naissance, marqué du tampon de la mairie et signé par l'un et par l'autre[120]. «*C'est une chrétienne. Elle a été*

133
Portrait d'Hanenah
1894, huile sur toile, 60 × 49 cm.
Collection privée.

élevée chez les sœurs ; mais elle parle le français comme un enfant », il la recommandait à ses parents. Il en était sûr, Dieu lui donnait « *cette merveille, cette chaste et sublime enfant* » et lui était ravi d'épouser cette femme « *belle et soumise* »[121]. Bernard sollicitait d'eux, en plus, « quelques cent francs pour que la noce ne soit pas misérable[122] ».

On imagine aisément le mécontentement de ses parents. Son père, surtout, demeura inflexible, même si Émile avait promis d'être un bon fils[123], s'il se repentait de sa conduite et invoquait même un péché capital pour cause de son infortune. Peut-être avait-il commis quelque péché en peignant trop souvent l'agonie du Christ et en y projetant ses propres souffrances ? Dans *Le Christ au jardin des Oliviers*, il avait introduit Gauguin en Judas ; dans son *Christ déclou*é *de la Croix*, il avait senti son propre sacrifice ; son *Christ portant sa Croix* comportait sa propre « *acceptation de la résignation et du fardeau pour la rénovation* ». « *Ai je commis une impiété en voulant dans de si grands sujets introduire ma propre souffrance ?* » se demandait-il avec désespoir[124]. C'étaient les reproches mêmes d'égotisme qu'il avait sévèrement exprimés à l'encontre de Gauguin, pour avoir osé donner ses propres traits à Jésus dans son *Christ au jardin des Oliviers*[125].

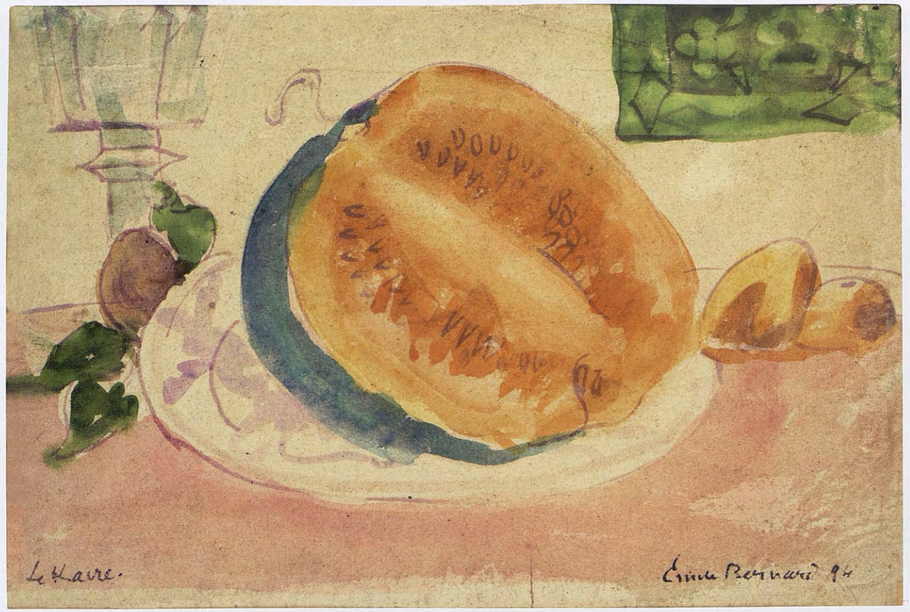
Dans une lettre franche à sa mère, il admet ses faiblesses et défend ses certitudes. Pour justifier son mariage, il reconnaît désormais : « *Que la femme que je croyais mon ennemi pour mon art m'apparut alors comme le véritable ami.* » Il explique alors que lorsqu'il se rendit à Pont-Aven en juillet 1892, il n'était pas seul. Ses parents connaissaient cette fille parce qu'elle avait posé pour plusieurs tableaux. Bien que « *perdue* […] *dans le vice et la médiocrité* », il l'aimait et elle l'avait suivi. Comme Maria voulait « *s'occuper* », elle fit avec lui toutes les tapisseries pour La Rochefoucauld, réduisant les dépenses d'ouvrières qui jamais « *n'auraient si bien fait qu'elle* ». Ce travail en commun lui offrira l'opportunité de peindre et ces « *toiles de Bretagne sont à l'avis de tout le monde* ce que j'ai fait de mieux et de plus complet. *Donc* mon travail n'en a pas souffert. […] *Toujours j'avais eu une femme près de moi : un modèle, une amie me gardant des soucis de l'extérieur. À la maison, mère ; à l'atelier, Madeleine ; plus tard chez Boch, Thérèse (une passagère amie)* ». Pour lui ce mariage avec Hanenah ne présentait que des avantages : une « *vie réglée et stable* chez moi, *ce qui m'assure la liberté de penser et de faire ce que je veux* ». De plus, elle pourrait se rendre utile en « *travaillant à des travaux de tapisserie ou de broderie* »[126]. Les inquiétudes de sa mère n'étaient pas sans fondement. Sans doute Hanenah était jeune et belle, mais son français était très rudimentaire. Outre son corps comme mère et ouvrière, que pouvait-elle offrir au jeune homme cultivé qu'était Bernard ? Trois mois après leur mariage il rapportait plein d'espérance à sa famille : « *Anetta commence à parler et écrire un peu*[127]. »

Les problèmes étaient aussi d'ordre pratique ; il fallait payer le mariage. En juin, il décida de vendre à Ambroise Vollard une partie de sa collection qui se trouvait chez sa mère : un Gauguin ; trois Van Gogh qu'il voulait céder pour 500 francs, descendant même ses prétentions à 450, dernier prix[128]. Quant à sa propre peinture, il refusait que Vollard la prenne en dépôt : « *Que Vollard m'achète s'il le veut mais pas de dépôt*[129]. » Une aide régulière lui venait depuis peu de La Rochefoucauld qui avait consenti à lui verser une mensualité de 100 francs « *sans aucune condition d'achat*[130] » pour toute la durée de son séjour égyptien. Générosité qui fit dire à Bernard : « *Je suis bien tranquille grâce au très noble et très grand La Rochefoucauld*[131]. » Les membres de la famille Sāati, qui étaient des fonctionnaires, lui proposèrent d'accepter un emploi de professeur de dessin dans une école publique, ce qu'il consentit à prendre en considération[132].

À contrecœur, les parents finirent par donner leur consentement et Émile et Hanenah se marièrent le 1er juillet 1894 dans la chapelle Notre-Dame-des-Grâces de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption à Mousky. Les pères du séminaire d'Inga-Hanem avaient refusé au dernier moment et pour d'obscures raisons de division de paroisses, de mettre leur chapelle – celle que Bernard avait décorée – à sa disposition pour les marier. Le mariage se fera finalement dans la paroisse des Franciscains[133]. Ils s'installèrent dans le palais de Darb-el Guénénah et adoptèrent le mode de vie local. Bernard portait même, chez lui exclusivement, le costume arabe et le turban[134] **[ill. 132 et fig. 59]**.

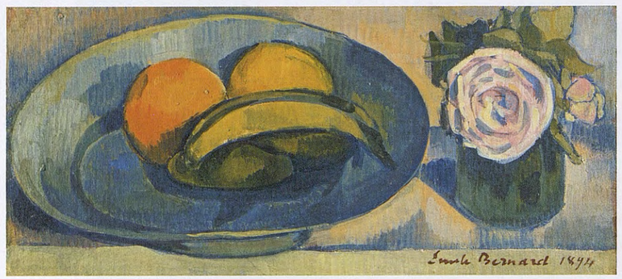
Ce splendide double portrait atteste que Bernard n'avait rien perdu de son talent pour peindre des œuvres synthétistes harmonieuses, aux contrastes colorés subtils. Craignant de ne plus savoir travailler en peinture après tant d'ouvrages de décoration, il avait demandé à sa mère de lui acheter des photographies de *La Joconde*, d'un croquis de femme nue de Raphaël et trois morceaux de fresque de Puvis de Chavannes au Panthéon, et de les lui envoyer avec les copies de Michel-Ange et de Raphaël qu'il possédait déjà[135]. Cette demande peut être perçue comme une première manifestation de son désir de revenir à l'art des maîtres anciens, orientation qui dominerait le reste de sa carrière.

134
Portrait d'Hanenah de profil
1894, huile sur toile, 109,2 × 84 cm.
Collection privée.



135
Pastèque et poires
1894, aquarelle sur papier, 23 × 33 cm.
Collection privée.

En attendant, Bernard travaillait dans un style synthétiste modéré, prenant immédiatement sa femme pour modèle. Pour leur mariage, il avait décoré la maison de « *mouchoirs turcs* » achetés à Constantinople[136], ce qui explique l'arrière-plan décoratif, aux couleurs très vives, d'un portrait d'elle **[ill. 133 et fig. 60]**. Avec l'aplatissement délibéré du vêtement, ces motifs offrent un exemple précoce et réussi de la modernité de Bernard.



136
Nature morte à la banane
1894, huile sur toile, 23 × 51 cm.
Collection privée.

Le décor en stuc du palais joue lui aussi un rôle déterminant dans un autre portrait d'Hanenah, où il a opté pour un strict profil **[ill. 134]**, incontestablement inspiré de l'art de l'Égypte ancienne. De la même période, une nature morte audacieusement décorative et d'un format inhabituel atteste de sa capacité à trouver des solutions novatrices pour allier le style cézannien et le synthétisme **[ill. 136]**.

Parallèlement, son sens aigu des formes et de la décoration s'exprime dans plusieurs aquarelles brillantes. Dans *Pastèque et poires* **[ill. 135]**, il manie cette technique avec une liberté sans précédent. Le pourpre est devenu sa couleur favorite pour les contours, ce qui donne à l'œuvre une note de joyeuse spontanéité. Les surfaces colorées sont remplies avec une impressionnante maîtrise de la touche. Ces aquarelles apparaissent d'une modernité surprenante, affranchies de toute référence historique, théorique ou morale, comme si Bernard était, de fait, parfaitement heureux et satisfait de peindre d'humbles objets de tous les jours : fruits exotiques, vases de fleurs, vaisselle orientale, au moyen de motifs décoratifs, et parfois avec humour.

137
Pleureuses
1895, huile sur toile, 84 × 110 cm.
Paris, musée du quai Branly.

138
Femmes voilées
1893, lavis à l'encre de chine sur papier, 36 × 24 cm.
Collection privée.

Ce faisant, Bernard n'oubliait pas le « *travail futur*[137] », une peinture à l'huile de grandes dimensions sur les mœurs orientales, qu'il avait annoncée quand il esquissait ses aquarelles à Constantinople. Une vaste toile témoigne d'un début d'exécution de ce projet, dès la première année au Caire, peu de temps après l'achèvement de ses décorations du séminaire[138] **[ill. 137]**. Des femmes sont réunies, par groupes, dans une cour intérieure ; certaines sont assises sur le sol. Elles sont enveloppées dans des voiles de teinte bleu sombre, aux nuances délicates. À gauche, un groupe debout entoure une femme (la veuve ?), qui se tient la tête entre les mains. Son désespoir manifeste est amplifié par deux femmes frappant sur des tambourins. On peut voir tous les éléments de cette description dans un ouvrage paru en 1840, *Aperçu général sur l'Égypte*, écrit par une sommité médicale de l'époque, le Français Antoine Clot-Bey : « Le moment où un musulman vient de rendre le dernier soupir est suivi de scènes singulières […]. Les femmes du voisinage viennent réunir leurs gémissements aux plaintes funèbres de leurs amies. Souvent on appelle des pleureuses publiques (*neddabehs*), qui frappent sur des tambourins, poussent des cris qui feignent le désespoir […]. Les femmes teignent également avec de l'indigo leurs mains et leurs bras jusqu'aux coudes, leurs vêtements et leurs voiles[139]. » Le style sommaire presque illustratif de ce tableau indique clairement qu'il doit avoir été peint à partir de dessins et de mémoire. Un dessin daté de 1893 en est d'ailleurs très proche **[ill. 138]**.

Son mariage avec Hanenah imposait à Bernard davantage de responsabilités sur le plan matériel. Leur ménage exigeait apparemment de solides revenus. L'une de ses initiatives pour solliciter ses anciennes connaissances consista à convaincre son ami Eugène Boch de venir en Égypte. Ce dernier lui avait envoyé de l'argent, en retour Bernard lui avait offert un tableau, mais les efforts de l'artiste pour l'attirer davantage dans son orbite échouèrent[140]. Bernard songea ensuite à un voyage en Espagne, où il savait que Boch se rendait. Il lui proposa aussi de fabriquer un meuble. Finalement Boch consentit à en commander un pour 500 francs mais, à l'automne, ce projet n'existait encore que sur le papier et, à la fin de l'année, Boch avait apparemment perdu patience. Même une esquisse détaillée n'avait pu emporter son approbation et la fin d'une fructueuse et amicale relation entre commanditaire et artiste s'amorçait[141].

En dépit de ses difficultés matérielles, Émile emmena Hanenah en voyage de noces à Jérusalem, à la fin de 1894, ce qui eut deux conséquences concrètes : la conception d'un fils baptisé Otsi, nom arabe de Jérusalem, et la reprise des relations avec un franciscain, Jérôme, gardien du couvent des Franciscains de Jérusalem, rencontré lors de sa première venue dans la ville. Le père Jérôme, justement, allait s'installer au Caire et procurerait à Bernard une commande importante de décor. La chapelle Notre-Dame-des-Grâces – en fait l'église paroissiale des Bernard – appartenait au séminaire des Franciscains[142]. Le père Jérôme demanda au peintre de réaliser deux décorations murales pour cette église, en échange d'une faible rémunération – comme l'indique Bernard avec aigreur –, mais ces conditions étaient adoucies par la perspective de prouver aux Missionnaires de Lyon, qui l'avaient chassé, de quoi il était capable[143].

À son retour de Jérusalem, Bernard connut une nouvelle flambée d'exaltation religieuse ; il lisait Ernest Hello, écrivain mystique breton, dont le livre *Philosophie et athéisme* ne tarda pas à imprégner ses lettres à son vénéré maître, Odilon Redon, et à son mécène, Andries Bonger[144]. À Redon, il écrivit qu'il déplorait « *le matérialisme, proie des Français depuis 25 ans* » qui les a empêchés d'accepter « *un* art artiste, […] *un art mystique, idéaliste ou penseur* »[145] ; à Bonger, qu'il attribuait le déplorable manque de « *santé de l'art* », à la survenue de « *troubles, de guerres, de révolutions et surtout d'invasions juives depuis qui se sont chargées de faire détester l'art c'est à dire le soleil, c'est à dire le ciel* »[146].

Le primitivisme religieux

Il exorcisait ces démons culturels à sa manière, toute particulière, notamment en renouant avec le primitivisme religieux. En témoignent ses nombreuses illustrations (et poèmes) pour la revue *L'Ymagier*, fondée par Alfred Jarry et Remy de Gourmont, et pour son successeur, le *Perhinderion*. La collaboration avec Jarry débuta autour de novembre 1894 quand il demanda à sa mère de montrer à celui-ci sa collection d'« images d'Épinal », simples illustrations pieuses, destinées à la production en série, qui conservaient de nombreux traits stylistiques des époques passées[147]. À travers la perpétuation d'un certain primitivisme, elles offraient l'exemple d'un style à la fois populaire et intrinsèquement religieux.

L'Ymagier publia beaucoup de ces images d'Épinal mais Bernard chercha aussi à intéresser Jarry à son propre travail. Il demanda à sa mère de lui montrer ses dessins médiévalisants, à la plume, inspirés de l'*Orlando furioso* de Ludovico Ariosto publié en 1516, projet qu'il avait entrepris en 1892 mais qui ne donnera jamais naissance à un livre illustré en raison de son départ pour l'Italie en 1893[148] **[ill. 140 a, b, c et d]**. Les premières gravures personnelles qu'il réalisa pour *L'Ymagier* fut une *Vierge aux Saintes* **[ill. 139]** et *La Croix aux Saintes Femmes* **[ill. 141 a et b]**[149]. Gourmont prit deux cents exemplaires de la première – ce qui couvrit juste les frais de Bernard –, plus cinquante exemplaires coloriés à la main pour l'édition de luxe de *L'Ymagier*[150]. Bernard concevait clairement sa collaboration avec *L'Ymagier* sous l'angle commercial mais on ignore si elle lui rapporta vraiment[151].

139
La Vierge aux Saintes
1894, gravure rehaussée à l'aquarelle, 46,8 × 30 cm. Collection privée.

140
Dessins inspirés du *Roland furieux* de l'Arioste, 1892, plume sur papier, 40,5 × 30,8 cm. Collection privée.

a
Bradamante terrassé par un géant

b
Roland délivre Olimpe

c
Rodomont décapite Isabelle

d
Un chevalier terrassant un dragon

141 a
La Croix aux Saintes Femmes
1894, crayon sur papier,
45,5 × 31 cm.
Collection privée.

141 b
La Croix aux Saintes Femmes
1894, gravure rehaussée à l'aquarelle,
48,5 × 31 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Les tirages devaient présenter l'aspect de xylographies anciennes ; malgré cela, Bernard opta pour le procédé beaucoup plus simple sur plaques de zinc ; il rechercha à cet effet la coopération d'un graveur français du Caire, J. Dalmet, qui maîtrisait cette technique commerciale, facile, de la zincographie. Les représentations étaient, comme les images d'Épinal, principalement imprimées sur « un papier journal » bon marché, avec éventuellement, en petit nombre, sur « papier de riz ». Beaucoup de ces images étaient aussi tirées sur feuilles libres, sans doute destinées à être vendues séparément comme pièces de collection. Elles étaient souvent coloriées à la main par Bernard lui-même, ou par sa famille, mais ce n'était pas toujours le cas faute de temps. Ainsi, à la veille de la publication dans *L'Ymagier* de *La Passion*, Bernard n'envoya à Remy de Gourmont que « *le modèle des coloris car je n'aurai pas le temps de faire 200 images en couleurs*[152] ».

L'artiste convenait volontiers qu'il n'y avait rien de nouveau dans le style de ces gravures mais, insistait-il, la nouveauté n'était pas ce qui importait : il voulait simplement montrer que le style de ses dessins, sanctionné par le temps, restait un mode d'expression efficace pour l'iconographie religieuse populaire. Pour les compositions, il puisait abondamment dans la réserve de dessins à sujets religieux qu'il avait faits en Italie et à Constantinople : « *La plupart de ces images sont des décalques d'anciens dessins d'Italie, ou de Constantinople – elles sont toutes pieuses*[153] » Il reprenait sciemment les gravures et xylographies anciennes et se justifiait en disant que son imitation n'avait rien de servile, qu'il se contentait de prendre l'idée, le style et les règles que les maîtres eux-mêmes suivaient dans le passé[154]. On remarquera néanmoins une sorte de curieuse désinvolture, de négligence délibérée dans ces gravures, qui font songer au reproche d'Aurier[155] parlant de « trop adroites maladresses ». Un primitivisme sincère paraît une *contradictio in terminis* puisqu'il présuppose un goût raffiné et sophistiqué. Or, Bernard évitait délibérément toute recherche, au risque d'être accusé de négliger la beauté. La simplicité de son dessin ne provenait pas d'une tentative authentique de créer en dépit de possibilités techniques restreintes mais d'une volonté de renoncer à un savoir-faire. Ce qui prétendait être naturel reflétait en réalité un parti pris. Van Gogh avait déjà judicieusement averti Bernard qu'il était impossible de revenir aux « primitifs » puisqu'on ne vivait plus dans leur « société obélisquale », c'est-à-dire hiérarchisée.

142
Christ sur la Croix
c. 1892, gravure sur bois, 35,2 × 14,8 cm.
Pont-Aven, musée de Pont-Aven.

Au printemps de 1895, Bernard bénéficia d'une splendide occasion d'expliciter sa démarche : il participa à une exposition de groupe à la galerie Laffitte où il présenta sa *Crucifixion*, gravure sur bois datant probablement de 1892 et ses deux premières zincographies du Caire, *La Croix aux Saintes Femmes* et *La Vierge aux Saintes*. Le catalogue ne manquait pas de le préciser qu'elles avaient été coloriées par l'artiste. Le bois de la *Crucifixion* **[ill. 142]** présentait une étroite parenté avec la feuille-catalogue de l'exposition Van Gogh d'avril 1892, que Bernard avait organisée à la galerie Le Barc de Boutteville. Il semble que les deux bois aient été réalisés à partir d'un morceau de parquet de la maison de ses parents d'après la tradition familiale. En 1894, l'artiste considérait cette gravure encore suffisamment représentative de son travail pour l'inclure dans le cinquième portfolio de *L'Estampe originale*, suite de gravures d'art contemporain éditée par André Marty en 1893-95. Avec son Christ anguleux à l'agonie, et sa Marie-Madeleine accablée, se hissant jusqu'au pied de la Croix, la *Crucifixion* représente l'un des témoignages les plus convaincants de la volonté de Bernard de donner à un sujet religieux une expression de véhémence et d'authenticité au moyen d'une technique ancienne et par l'imitation de gravures sur bois du xve siècle.

La rudesse du traitement de ce thème offre un contraste saisissant avec la *Madeleine pénitente* de Gauguin, monotype aquarellé, peut-être présent dans l'exposition tenue dans son atelier en décembre 1894, qui fut reproduite en xylographie dans le numéro de *L'Ymagier* d'avril 1895[156] **[fig. 61]**. Si les images pieuses chrétiennes sont plutôt une exception dans l'œuvre gravé de Gauguin, celle-ci concorde assez bien avec ses différentes versions du thème de *Manao tupapau* (elle pense au revenant), où, dans chacune des gravures, un nu, une « femme accroupie », est envahi par la peur d'un esprit maléfique. Par association, Gauguin a donné à sa sainte, dans la *Madeleine pénitente*, une attitude semblable, peut-être pour assimiler l'emprise sur elle du désir charnel au cauchemar qui terrifie la Tahitienne. Tandis que Bernard s'efforçait autant que possible d'exalter ce que la scène impliquait : l'intensité de son sentiment religieux et la rigueur de sa pénitence, Gauguin en évoquait, par suggestion, des résonances plus profanes et psychologiques.

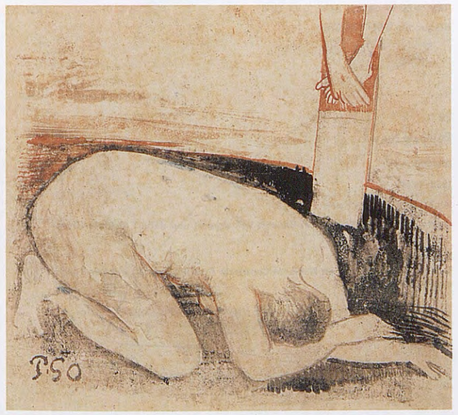


Fig. 61. Paul Gauguin, *Madeleine pénitente*, 1894,
monotype aquarellé, 19,1 × 19,1 cm. Collection privée.

Artiste et critique

Même éloigné de la scène artistique parisienne, Bernard exploitait ses talents littéraires pour se rappeler au bon souvenir de ses compatriotes. Il cherchait à asseoir sa position et à bâtir sa réputation par une succession nourrie d'articles, publiés au *Mercure de France*, à commencer par « Les primitifs et la Renaissance » en décembre 1894, suivi, en janvier 1895, de « Ce qu'est l'art mystique », « Les ateliers » en février, « Les musées » en mars et « De l'art naïf et l'art savant » dans le numéro d'avril. Dans « Les primitifs et la Renaissance », il préconise un art fondé sur un idéal religieux partagé, ce qu'était l'art primitif. L'art académique, fondé sur une mauvaise compréhension de Michel-Ange et de Raphaël, a corrompu cet idéal. Dans « Ce qu'est l'art mystique », il analyse plus en profondeur la supériorité, sur le plan spirituel, d'un art qui reposerait sur la religion, art qualifié de primitif par une critique académique. Il ébauche ensuite, en une prose didactique, inspirée de la philosophie néoplatonicienne du pseudo Denys l'Aréopagite, les conditions d'un art religieux[157]. Pareil art ne devrait pas s'intéresser en premier lieu à l'aspect des choses, car la réalité n'est qu'une manifestation de vérités plus hautes. L'imitation des apparences extérieures – qu'a assimilée l'art chrétien depuis le début de la Renaissance – s'est avérée pernicieuse pour la véritable fonction de l'art. Bernard prône un art hiératique, qui respecte des formules sacrées. Un tel « *art mystique* » ne se limiterait pas à la simple imitation mais sonderait l'essence du monde visible. Beaucoup objecteront qu'un art fondé sur des formules est sec et stérile. Selon lui, ce peut être le cas chez des personnes qui se contentent des apparences car la beauté de l'art mystique est d'un autre ordre ; l'art mystique « *est un commentaire visible de la splendeur du vrai* ». Une telle beauté « *est* [le] *don du Saint Esprit* »[158].

La soumission délibérée de Bernard aux formules hiératiques, du moins en théorie, paraît en contradiction avec sa défense de la liberté en art dans son article sur « Les ateliers ». Il y réaffirme l'habituelle opposition des

impressionnistes au système d'enseignement de l'École des beaux-arts parce qu'il produit un art aride, tel celui de Gérôme, dont l'objectif est de remporter le Prix de Rome, pendant que de grands maîtres vivants comme Corot, ayant des disciples et non des élèves, restent complètement dans l'ombre. La recherche de beauté superficielle a finalement conduit l'artiste actuel, affirme-t-il, à céder à la vénalité de la vie moderne, non seulement dans son art mais dans sa vie : « *Il se prostituera corps et âme au plus cynique des métiers.* » Il cite l'atelier de Cormon, où il est entré dans l'innocence de la jeunesse, comme un foyer de luxure. Il raconte l'épisode du jeune modèle livré aux obscénités qu'il condamne avec véhémence, les jugeant « *à faire pleurer Jésus* ». Il s'y est fait plusieurs mauvais amis, infectés par le virus du mal, pour parvenir à la conclusion qu'il devait s'en aller. Il y a cependant laissé sa marque : « *Je vois mieux qu'aucun ce que l'ignoble promiscuité de cette écurie a pu laisser de poison en moi et ce qu'elle en répand encore dans les œuvres des élèves pourtant émancipés* »[159]. Il est intéressant de comparer ce compte rendu des événements avec leur description dans ses lettres et dans l'*Aventure de ma vie*. Non seulement il dissimule ce qui semble avoir été le véritable déroulement des faits – à la fois l'histoire d'amour avec le modèle et sa propre expulsion de l'École –, mais il s'en tient essentiellement au déni de son ambiguïté morale et de sa responsabilité quant à ses actes passés. Il ne mentionne aucun nom, mais s'assure que l'on va reconnaître Lautrec au nombre de ses mauvais amis. Bernard a su élever l'art de se faire des ennemis à un haut degré de perfection.

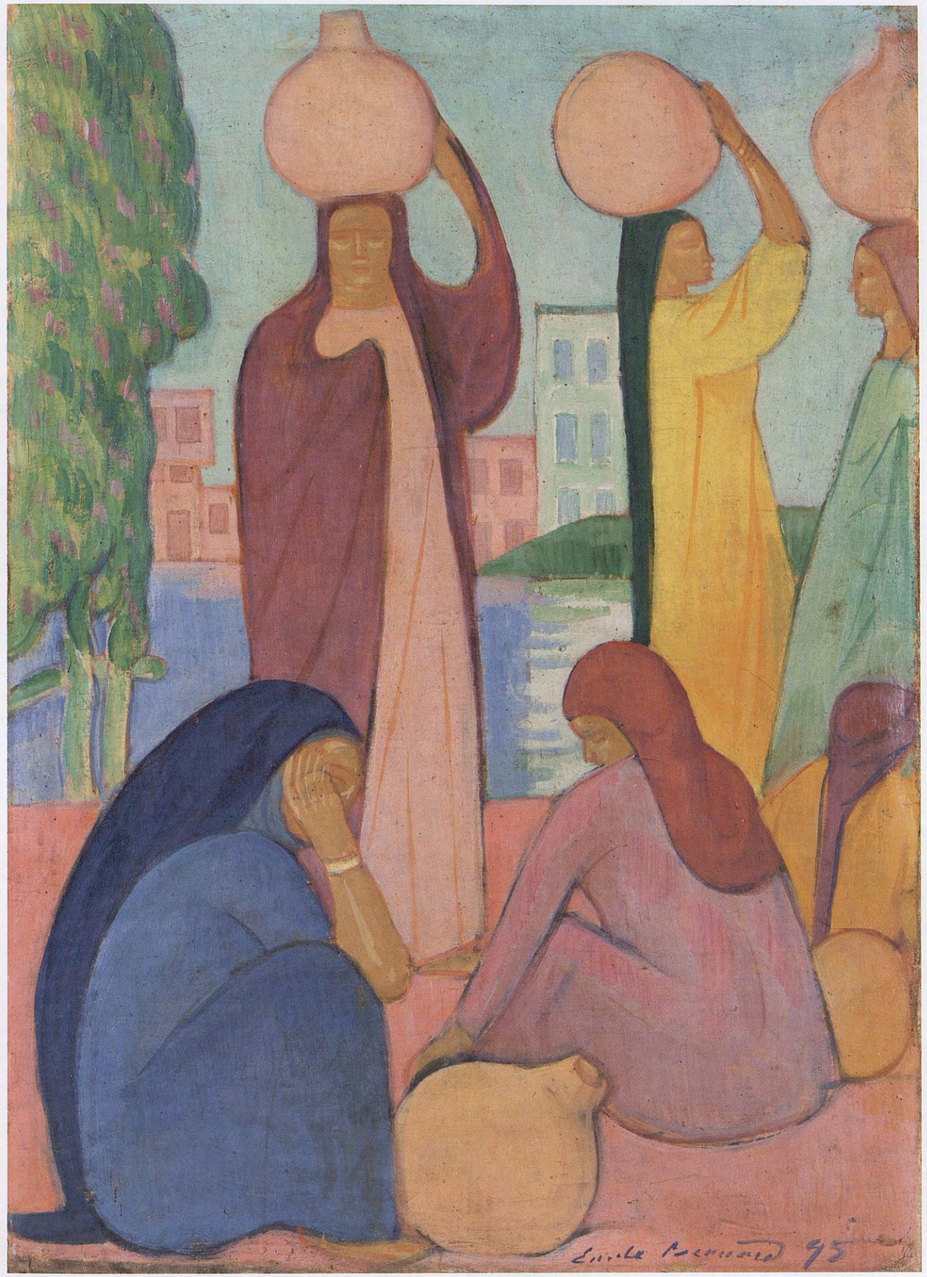
Enfin, dans « Les musées » il tire les conséquences de ses idées. Il plaide avec clairvoyance en faveur de la réorganisation des musées et de leurs interminables galeries agencées d'après des principes académiques. Il veut en finir avec la distinction entre art et art décoratif et déplore l'état d'abandon dont souffre le musée des Arts décoratifs, puis souligne la presque absence de l'art médiéval français au Louvre : « *Pourquoi* […] *si peu de tapisseries anciennes, presque point de vitraux*[160] *?* », alors que ceux-ci étaient considérés comme de l'art au Moyen Âge[161].

Cette série d'articles décida du sort de Bernard au sein de la communauté des artistes progressistes en France. Sa mère l'avait averti que des ressentiments s'exprimaient contre lui et que ces dispositions risquaient de menacer sa relation vitale avec La Rochefoucauld. Odilon Redon, qui lisait les articles de Bernard avec plaisir et sympathie, l'avait aussi prévenu qu'il était périlleux de faire de l'art et d'écrire sur l'art, voie qui l'exposait facilement à la vindicte de ses ennemis : « On ne peut guère, au cours de ses actes, être juge et partie […] il y a les inimitiés qui se lèvent. Prenez garde, soyez prudent mon jeune ami. Je dis cela pour vous qui tirez avec deux flèches. » Il lui conseillait d'oublier les précédentes querelles et de montrer ses « notes à l'aquarelle » qui l'avaient enchanté[162]. La tapageuse présence de Gauguin à Paris et son existence bohème extravagante n'étaient évidemment pas étrangères à cette animosité grandissante.

En surface, Bernard demeura de marbre face à ces avertissements prémonitoires. Brûlant d'exaltation religieuse, il ne cherchait qu'à allier religion et art. Il se sentait participer, à un moment crucial de l'histoire, à une croisade : « *Parce que l'heure est venue du mal et du bien*[163]. » Il recherchait un soutien spirituel en lisant *Les Sources* du père Gratry et sentait que toutes les idées qu'il affectionnait depuis longtemps sur le développement de l'art étaient confirmées par celles de Hegel. Il fut rassuré par une lettre d'encouragement du comte de La Rochefoucauld, qu'il jugea belle et spirituelle mais qui fit rire son père. Schuffenecker se proposa de défendre la suprématie de Bernard vis-à-vis de Gauguin mais Bernard refusa son aide parce qu'il ne comprenait pas de quelle nature étaient véritablement leurs différences : « *Je déteste Gauguin comme homme parce que c'est un possédé ; mais s'il se convertit je lui tendrais le premier la main. Je crains qu'il n'en soit pas là et que l'ambition et le mensonge le dominent toujours. Comme artiste il a mon estime, parfois*[164]. »

Bernard resta fermement convaincu de la justesse de sa voie et de la valeur de son art. Dans un post-scriptum à la lettre précédemment citée, il voulut donner à son ricaneur de père une leçon d'idéalisme sur l'art et sur la vie. Son amour pour sa femme, également son modèle, participait, dit-il, d'une symbiose dont l'un et l'autre pouvaient bénéficier à jamais : « *Il faut bien considérer une chose, c'est que moi, peintre, artiste, je ne pense, n'aime et ne vis que dans mon art. Toute affection, tout dévouement extérieur retourne à mon art par la voie du sentiment, de joie, de sérénité et de bonheur que j'exprime dans mon œuvre. La femme aimée, créature qui prend vie dans la réalité et qui anime ma toile en lui cédant de sa propre vitalité et de sa beauté a un caractère divin à mes yeux, non pas tant dans la vie même, mais dans ce qu'elle donne d'elle-même pour ma propre glorification à venir, glorification liée à la sienne. Sans moi, que serait-elle, une créature passagère, morte et oubliée bien vite ; avec mon art, avec moi, elle monte et déjà communie à une vie plus longue*[165]. »

Il écrivit vers cette époque – en février 1895 – une « Lettre ouverte à Camille Mauclair », publiée dans le numéro de juin du *Mercure de France*, juste avant le nouveau départ



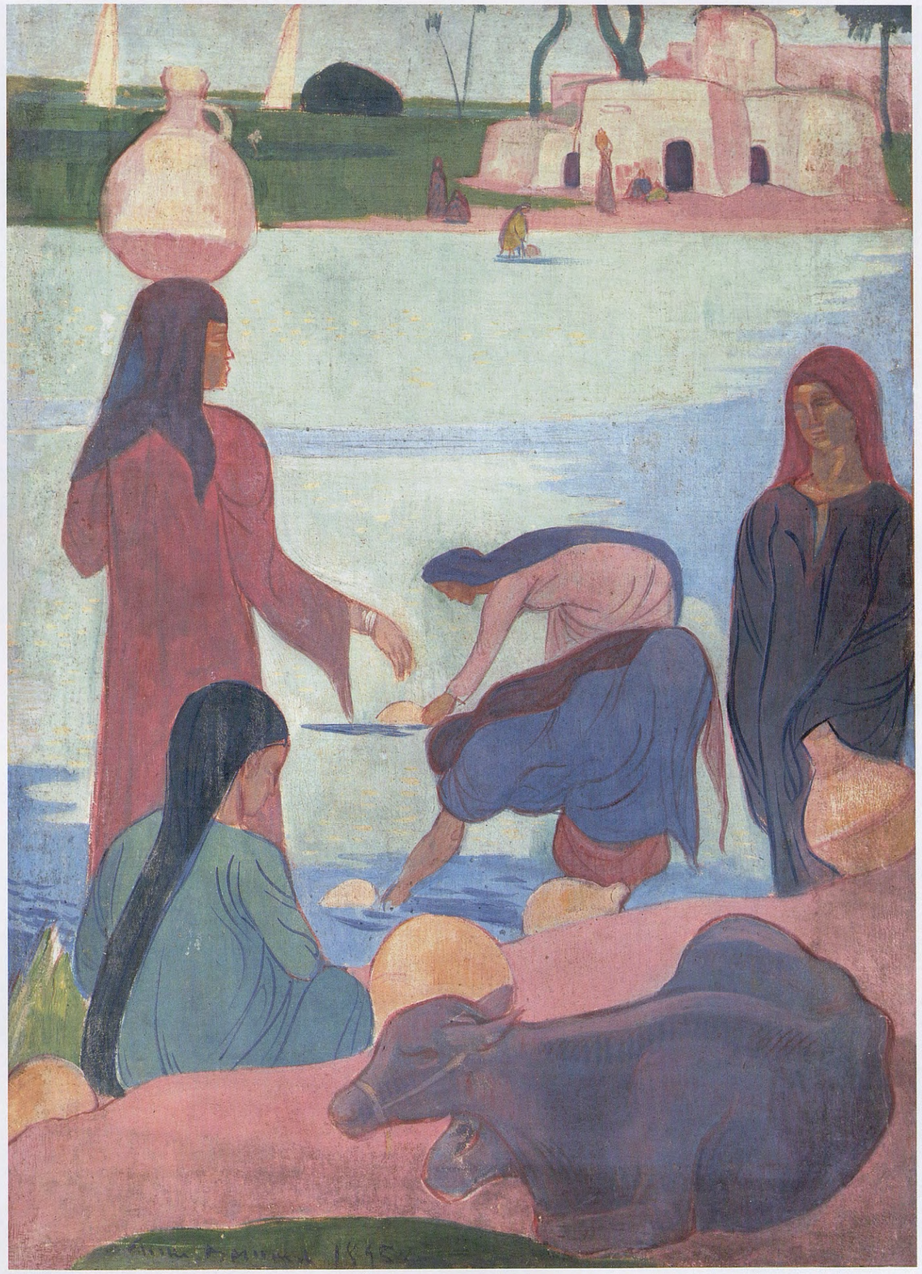
143
Femmes puisant de l'eau
1895, huile sur toile, 62,8 × 45,4 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

de Gauguin pour Tahiti. Il souhaitait réagir au flot ininterrompu des « Choses d'art » de Mauclair, qui avait pris la succession du défunt Albert Aurier, dans la colonne homonyme créée dans la revue en 1894. Déjà, l'année précédente, Mauclair avait déplu à Bernard en évoquant son « ignorante erreur », sa recherche de caractère à travers « la laideur de la ligne et la pauvreté ou le désaccord des tons[166] ». Un paragraphe, dans le numéro de janvier 1895, l'avait particulièrement irrité. Le critique, qui s'était toujours rangé du côté des valeurs sûres en louant l'art moderne désormais reconnu (Manet, Degas, Monet) et en se gaussant de Pissarro et de Raffaëlli, était foncièrement enclin à attaquer les nouveautés comme le pointillisme et le symbolisme pictural. Il insinuait notamment que de « vagues conseils des mystiques » circulaient maintenant dans les brasseries et égaraient de jeunes artistes qui se contentaient de réaliser des esquisses, qu'ils reprenaient maintenant depuis quatre ans[167]. Ulcéré, offensé par ces insinuations, Bernard réagit, vivement et longuement, dans une lettre ouverte. On ne peut s'empêcher de penser qu'il n'était pas tout à fait mécontent d'être le protagoniste d'une telle controverse artistique. Les remarques de Mauclair lui offraient l'occasion de réaffirmer certains points précédemment indiqués dans l'article de Jourdain dans *La Plume*[168]. Il insista sur la simplicité et le sérieux de son existence, sur le caractère solitaire de ses travaux artistiques, sur son amitié avec Van Gogh et son indépendance vis-à-vis de Gauguin. L'accusation de plagiat en liaison avec celui-ci était contredite, exactement comme dans l'article de Jourdain. Il donna sa version des événements de l'été 1888, rectifiant certaines erreurs qui s'étaient malencontreusement glissées dans le discours critique : Albert Aurier n'avait pas « *découvert* » Gauguin ; c'était Bernard qui l'avait présenté à Gauguin et lui avait fait connaître l'art de Van Gogh. Enfin Bernard s'insurgeait contre les reproches de Mauclair à l'encontre des jeunes symbolistes, insinuant qu'ils ne savaient pas dessiner, qu'ils manquaient de soin dans l'exécution, qu'ils se contentaient de simples ébauches et que leurs ouvrages étaient purement décoratifs, dénaturés par un goût pour le bizarre, imprégnés d'un mysticisme fallacieux. Il réplique qu'une ébauche révèle la personnalité autant qu'une œuvre achevée et que leurs déformations volontaires attestent du « *dessin en tant que signe, que valeur signifiante, qu'écriture de la pensée* ». Concernant le mysticisme, il défend la sincérité des artistes comme Filiger, dont la religiosité se montre dans la pureté de leurs lignes, formes et couleurs. À celui qui recommandait à ces jeunes symbolistes de suivre l'exemple des préraphaélites anglais, Edward Burne-Jones et George Frederick Watts, peintres sachant à la fois dessiner et réfléchir à leur pratique, Bernard rétorquait avec ironie que les œuvres de ces artistes d'outre-Manche étaient « *savantes, pleines de goût et d'érudition grecque* » mais que seul se voyait clairement leur caractère anglais, « *le génie manque* », dont la France regorgeait naturellement[169].

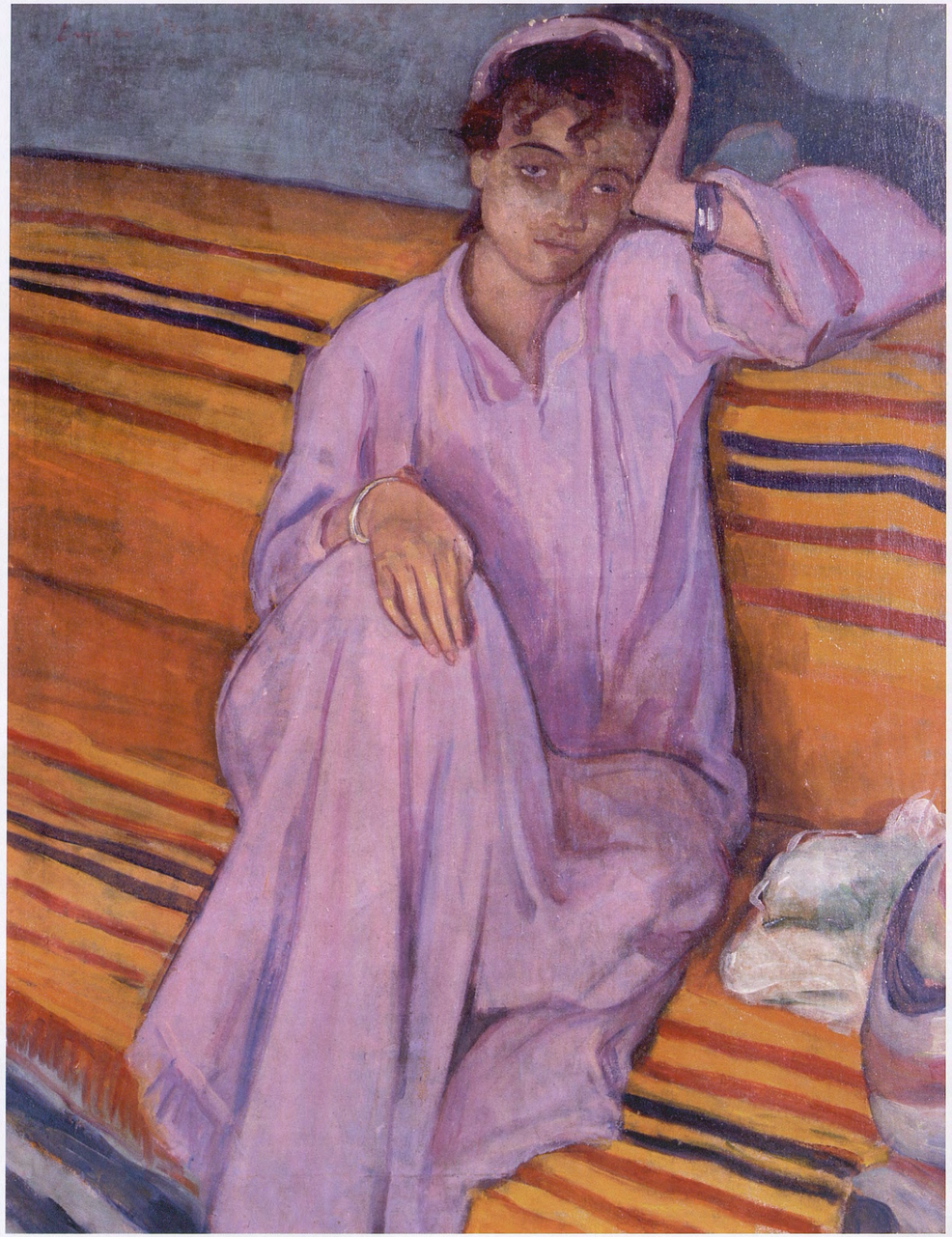
Mauclair lui répondit avec une affabilité parfaitement condescendante. Honoré d'être contredit avec tant de civilité, il ne nourrissait aucune animosité envers Bernard et le remerciait de relater les faits de son existence avec simplicité et honnêteté. Bernard se dit seulement motivé par une « *soif de vérité et de paix* » mais, en privé, il jugeait Mauclair un « *jeune impertinent* », qui se trompait mais « *de bonne foi* », alors que Gauguin, l'« *ambitieux* », avait un « *singulier tour de main pour tout s'attribuer* »[170].

Un manque de courtoisie de Mauclair pourrait être à l'origine de l'animosité du peintre. Bernard lui avait envoyé quatre photographies de ses fresques de Tantah sans que ce dernier daigne lui répondre. Cet envoi contenait vraisemblablement une invitation puisque Émile avait envoyé à Héloïse des instructions précises sur la manière de se comporter : pas trop de compliments et surtout « *laisse la question Gauguin tranquille* », et sur les œuvres qu'elle devait montrer à Mauclair : les œuvres des années 86-87, surtout « *un sous-bois encadré noir* » et une série de Pont-Aven 91[171].

Indépendamment de ses motivations explicites, il semble que son éloignement de France ait conduit Bernard, par crainte d'être oublié, à négliger le bon conseil de Redon, de s'appuyer sur la qualité de son travail récent. Les répercussions concrètes de ses réactions inconsidérées ne tardèrent pas à se manifester. Sa mère avait pourtant fait de son mieux mais rien n'avait été vendu. Fort du « *patronnage*[172] » de Redon, il voulait exposer chez Vollard : des dessins, des croquis, surtout ceux qu'il avait faits à Constantinople, comme le peintre le lui avait suggéré : « Si vous songiez à faire, ici, une exposition, il serait mieux de n'y montrer que ces travaux récents, postérieurs à votre voyage d'Italie. Cela finirait la querelle ancienne de vos commencements, car vous êtes maintenant distinct de certains autres[173]. » Il conjurait Héloïse de laisser Redon faire le choix des œuvres et indiquait son accrochage préféré. Outre ses dessins, il voulait exposer ses œuvres récentes : « *trois peintures d'Égypte* ». Redon devrait écrire une préface au catalogue, lequel donnerait les titres et les dates précis de chaque œuvre. Cependant les augures n'étaient pas favorables : Vuillard et Sérusier avaient visité sa mère pour voir ses tableaux égyptiens sans faire d'observation. Bernard n'était pas étonné qu'ils



144
Les Porteuses d'eau
1895, huile sur toile, 63 × 45,8 cm.
Collection privée.



145
L'Africaine. Ma femme sur un divan
1895, huile sur toile, 111,5 × 86 cm.
Essen, Museum Folkwang.

n'aient manifesté que de l'« *impolitesse* […] *car ce sont des gens plus habitués à la froideur et au silence de la mort qu'à l'admiration ou l'expansion*[174] ». De même, Andries Bonger, venu à Paris en avril, n'avait pas jugé utile de faire le moindre commentaire à Héloïse : « *On ne dit rien de bien ou de mal de ce que montre ma mère. On m'ensevelit en silence*[175]. »

En fin de compte, Vollard préféra inaugurer sa nouvelle galerie, 39 rue Laffitte, en juin 1895, avec une exposition de Vincent van Gogh.

En revanche sa production récente s'amassait chez ses parents ; il donnait à sa mère des instructions précises quant à l'accrochage souhaité et insistait pour qu'elle enlève ses toiles anciennes afin de « *donner au spectateur une idée complète de mes nouvelles recherches, de facilité dans l'exécution et d'unité dans la couleur et l'effet* ». Peu d'amateurs se présentèrent pour une visite, rien ne fut vendu. Néanmoins, il ne perdait pas courage, sachant que la qualité de ses tableaux était incontestable[176].

La précarité de sa situation l'avait obligé à demander cent francs de plus à Bonger, qui lui avait déjà envoyé quatre cents francs, dont trois cents pour son mariage[177]. À l'évidence, les liens qui l'unissaient à son mécène nécessitaient d'être resserrés pour ne pas se limiter à la stricte aide financière. Dans ce but, Bernard rappela à son ami hollandais le jour de leur première rencontre, à l'enterrement de Vincent van Gogh : « *Notre amitié date de ce deuil.* » Puis il évoque leur entreprise commune de publication des lettres de Vincent qui devait être couronnée par une édition en un volume séparé, pour lequel Bernard avait écrit une préface. Il manifeste le souhait de lui envoyer plusieurs de ses toiles récentes, malheureusement celles-ci sont trop grandes pour être expédiées par la poste, et il essaie de le contenter avec une œuvre plus petite, qui n'était pas représentative de sa production récente mais qui satisferait le goût de Bonger pour les abstractions modernes.

Bernard lui-même était assez content de cette peinture, une « *petite toile simplifiée à l'excès et presque naïve où vous retrouvez toutefois mes préoccupations de hiératisme et de pureté. Je l'ai fort heureusement égayée de jaune ; mais c'est plat et voulu plat, et je ne sais si chez vous cela ne fera pas un effet de faïence* » **[ill. 143]**. Toute suggestion de profondeur par le modelé y avait été abandonnée au profit d'un agencement de formes, uniquement au moyen de courbes gracieuses. Même les attitudes des femmes étaient presque exclusivement représentées de face ou de profil. Pourtant, il éprouvait manifestement quelque doute quant à l'effet que cette œuvre extrêmement décorative produirait dans l'intérieur de Bonger. Connaissant la sensibilité de son amateur pour l'environnement d'un tableau, il voulut lui montrer son souci de cette question[178]. Il ajouta même un morceau d'étoffe qui convenait comme fond pour y accrocher la peinture : « *Je l'ai mise quant à moi sur un fond d'étoffe chinoise dont vous trouverez un morceau dans le rouleau et qui fait très bon effet comme cadre ; les tons gris et lumineux allant fort bien ensemble*[179]. »

Cet effet rigoureusement décoratif et aplati se voit aussi dans d'autres compositions de cette période. Comme les *Pleureuses* **[ill. 137]**, *Femmes puisant de l'eau* **[ill. 143]** ou *Les Porteuses d'eau* **[ill. 144]** se distinguent par des formes sinueuses remplies de tons pastel, à l'aspect mat. Cette impression est due à un changement décisif de technique de peinture que Bernard annonce en février 1895 : « *J'ai abandonné complètement la peinture à l'huile. Je fais tout à l'œuf* […]. *Je réserve l'huile pour le portrait*[180]. »

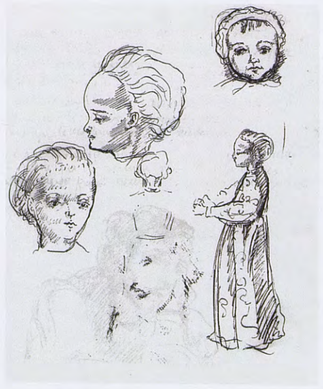
Les styles très divers que Bernard adopta pendant cette période ne se limitaient nullement à cette forme de synthétisme rigoureux. Dans ses natures mortes, le peintre recourait facilement à une touche inspirée de Cézanne et même aux perspectives abruptes et inclinées de son maître, à qui il continuait de vouer une admiration sans bornes. Il appelait Cézanne « *l'homme le plus savant de ce siècle et de bien d'autres*[181] ». Une splendide nature morte, représentant une pastèque, des pommes et autres fruits sur une nappe blanche, témoigne magnifiquement de cette constante émulation. On retrouve dans cette peinture la prédilection de Bernard pour le contraste coloré du bleu-vert avec le rose ou le pourpre[182]. La même inspiration prédomine également dans un portrait de grand format d'Hanenah, datant de la même année **[ill. 145]**. Le mouvement, stylisé avec soin, sert à créer un parfait contraste avec les barres du banc, contraste encore accentué par l'audacieuse opposition de couleurs et par le cadrage rapproché de la figure. Toute cette rigueur est tempérée par une touche fluide et transparente, qui évoque l'aquarelle, et par les gracieux contours de la robe de la jeune femme et de sa pose langoureuse.

Hanenah ne paraît pas enceinte dans cette œuvre, qui est donc, selon toute probabilité, postérieure à la naissance de leur premier enfant, Otsi, le 5 août **[ill. 146]**[183]. L'accouchement n'avait pas été facile ; la jeune femme avait souffert d'« *attaques de nerfs* » et de « *diverses crises fort insupportables de sensibilité* »[184]. Bernard était lui-même alité en raison d'une dysenterie. La naissance d'Otsi coïncida probablement aussi avec un autre événement, plus perturbant encore :

l'arrivée au Caire de sa sœur Madeleine qui avait complètement disparu sans donner de nouvelles ni envoyer une seule lettre depuis le mois de juin 1892. Alors que leurs parents étaient très inquiets à son sujet, Bernard ne les informa ni de son arrivée ni de sa mort environ trois mois plus tard, le 20 novembre.

Au printemps, le sort de Madeleine avait été âprement discuté avec Héloïse car celle-ci avait rendu visite à sa grand-mère[185] à Lille et avait lu les « *lettres pour l'affaire du départ de Madeleine* » qu'Émile lui avait écrites. Dès lors, elle suspecta et sa mère et son fils d'être de connivence avec Madeleine. Émile, très choqué par l'indiscrétion de sa mère et la souffrance qu'elle infligeait à sa grand-mère, la menaçait d'avoir plus tard à se repentir « *d'un crime fait sciemment, car B.M.* [Bonne-Maman] *est très âgée et le chagrin peut la tuer*[186] ». Hélas, il apprit sa mort le jour même de son vingt-septième anniversaire. Profondément ému d'avoir perdu celle qui le « *mit presqu'au monde avec toi* », ainsi qu'il le dit à sa mère, il fit un délicieux éloge à son adresse : il était sûr que sa grand-mère avait vécu en « *blanchissant son âme comme elle blanchissait le linge* »[187].

Émile en était persuadé, c'était la famille Sonolet[188], en particulier Monsieur Sonolet, qui avait intrigué afin que les parents de Madeleine la laissent partir en Angleterre : « *Son but était* [de] *la perdre, d'en faire sa maîtresse, et sa femme pour avoir la paix s'y prêtait.* » Puis il ajouta, pour convaincre sa mère : « *Voilà tout ce que j'ai pu entendre de la bouche de Madeleine elle-même à son retour d'Arcachon – alors que moi je revenais de Bretagne* »[189].



146
Croquis d'Otsi
Dessins figurant dans la lettre à La Rochefoucauld de 1894.

Dans ses manuscrits, l'*Aventure de ma vie* et *La Vie de ma sœur Madeleine*, courte biographie accompagnée de lettres d'elle et de sa confession sur son lit de mort, il évoque la brève et triste existence de sa sœur, adoucie par l'affection fraternelle. Assis à son chevet le jour de sa mort, il coloriait des gravures pour *L'Ymagier*.

C'est seulement deux ans plus tard, alors que sa mère était venue le rejoindre à Séville, qu'il sera forcé de lui révéler la terrible histoire de la courte existence de Madeleine (voir chapitre IX).

Juste avant la naissance de son fils Otsi, Bernard espérait que le curé des franciscains au Caire, le père Jérôme de Saisseau, veuille bien lui passer officiellement commande de « *peindre dans les voûtes les 4 évangélistes et une figure de Dieu* » de Notre-Dame-de-l'Assomption de Mousky, leur vaste cathédrale[190]. En décembre 1895, l'agrément de Jérusalem parvint au père Jérôme et Bernard put envisager le travail pour « notre cathédrale du Caire ». Cette commande était plus restreinte que prévu et se limitait à une chapelle. Mais, pour Bernard, cette limitation était compensée par le caractère prodigieux de la chapelle, qui était « *élevée* […] *par suite de faits merveilleux comme guérisons subites, grâces accordées, etc.* [191] ». En effet, il s'était mis au tiers-ordre franciscain et ne pensait « *qu'à peindre des églises et vivre dans l'oubli de tout le reste*[192] ».

Ces fresques, qui n'existent plus aujourd'hui en raison de la démolition de l'église, représentaient la Fuite en Égypte en deux scènes, mesurant sept mètres de haut sur cinq mètres de large : *La Chute des idoles* et *Le Repos de la Sainte Famille*. Du premier ne reste qu'un fragment de photographie. Ces peintures murales furent exécutées à la détrempe. Bernard se restreignait à trois couleurs, comme jadis à Saint-Briac. Pour remplir les vastes surfaces en hauteur, il peignait des anges **[ill. 147]**. En plus, il faisait deux vitraux représentant des scènes de la vie de la Vierge.

Pour Bernard, toutes ces commandes s'alignaient dans une succession logique : « *Mon épopée de fresques est en tous cas assez curieuse. Elle commence dans ma chambre rue St Denis, se continue dans la chambre de l'auberge de St Briac dont les murs furent par moi peints entièrement de sujets religieux et très grands. De là elle se continue dans une chapelle,* […] *à Samos,* […] *puis à Tantah dans une chapelle également, au Caire à Choubrah – et enfin me voilà dans une cathédrale avec tout un sanctuaire*[193]. » Néanmoins il était très conscient que ces ouvrages qui lui apportaient tant de plaisir de créateur chrétien pouvaient à peine lui garantir l'indépendance financière. Et encore moins contribuer à sa renommée à Paris. Pendant l'hiver et le printemps 1896, il travailla à la fois à ses estampes et à ses peintures murales dans l'église franciscaine. La publication des lettres de Van Gogh avait été interrompue par le *Mercure de France*, mais Bernard espérait encore qu'elles seraient un jour publiées dans leur intégralité sous forme d'ouvrage. Il renvoya donc ses lettres à Jo van Gogh-Bonger[194].

À la fin de juin, la situation de la famille Bernard paraissait tourner au cauchemar. Otsi était tombé gravement malade, Hanenah était de nouveau enceinte et ils étaient sans argent. Dans une lettre à sa mère, il se plaint en effet que les décorations ne lui ont rapporté que 100 francs, et que, par ailleurs, il n'a pu économiser que 125 francs[195]. L'avenir était d'autant moins prometteur qu'elle n'avait pas réussi à vendre un seul tableau de l'année. En outre, Bonger le délaissait et Bernard se retrouvait dans l'obligation de quémander son soutien. Comme il projetait de partir en Andalousie vers la fin juillet[196], il le pria de lui envoyer de l'argent pour son voyage en lui proposant, en échange, de prendre ce qu'il voulait dans les œuvres déposées à Colombes. Émile ne pouvait compter que sur le secours de Bonger et sur celui de Sara De Swart, si elle parvenait à vendre en Hollande des peintures qu'il lui avait envoyées[197]. Il décida donc de vendre ses meubles. Il espérait en tirer 200 francs. Ses livres et ses tableaux étaient prêts à être expédiés chez ses parents. Rien ne semblait pouvoir l'arrêter, alors même que la confiance de sa mère se faisait chancelante. Il lui demanda en effet de préparer son retour en montrant à Durand-Ruel des articles valorisants comme celui de Jourdain. Il espérait le soutien de gens importants comme La Rochefoucauld, d'écrivains et critiques comme Arsène Alexandre, Roger Marx et Huysmans qui avait tous une opinion favorable à son égard[198].

Pour justifier son voyage en Espagne auprès de sa mère, Bernard n'allégua que la mauvaise santé de son fils[199]. Il espérait trouver là-bas un meilleur climat. En réalité, après l'achèvement de ses fresques dans l'église franciscaine du Mousky, il dut d'abord quitter sa maison au numéro 9, Darb-el Guénénah, pour emménager dans un petit appartement. Il était las de « *la ruse, la rapinerie, le vol, l'intérêt* » qui sévissaient parmi les « *musulmans en Afrique, race infâme*[200] ». Peut-être Bernard espérait-il aussi retrouver Eugène Boch, qui fréquentait beaucoup l'Espagne et en particulier Grenade. Mais il ne pouvait compter avec certitude que sur l'appui de La Rochefoucauld, qui lui avait déjà permis de quitter la France trois ans plus tôt.

Il avait une raison artistique majeure de vouloir aller en Espagne : la réalité de la vie en Égypte ne lui avait pas apporté la purification espérée de son art. Il voulait maintenant renouer avec la civilisation occidentale : « *Voilà 3 ans que je n'ai pas vu un chef-d'œuvre de la peinture.* » Quand la famille Bernard quitta Port-Saïd au début d'août 1896 sur le lent bateau à destination de Naples, Livourne, Marseille puis Barcelone (16 août), Valence, Málaga et enfin Grenade, il était clairement prévu qu'elle quittait définitivement Le Caire après un séjour de trois ans, pour revenir ensuite à Paris[201]. Au lieu de cela, elle restera en Espagne jusqu'au mois de mai de l'année suivante, et retournera ensuite au Caire. Entre-temps, les convictions artistiques de Bernard allaient radicalement changer.

147
Ange jouant de la musique
c. 1894-95, aquarelle et crayon gras sur papier, 35 × 55 cm.
Collection privée.

1 S. Boas, V. Cardon et G. Peinier ont identifié ces vers comme des extraits du poème *Le Cri* d'Émile Verhaeren paru dans le recueil intitulé *Les Soirs* en 1887, *Revue des Archéologues et Historiens d'art de Louvain*, 1985, pp. 166-175 ; voir aussi cat. expo. *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Paris/Quimper 2003, p. 276.

2 Lettre de Bernard à ses parents, Saint-Briac, [c. 13 juillet 1891], BCMN, Ms. 314 (4.1.), f° 10 ; Harscoët-Maire 1998, pp. 31-32. Anna Boch s'inspira de l'exemple de Bernard et présenta également à l'exposition des XX, en 1893, un paravent qui pourrait être perçu comme un pendant de l'écran de Bernard, car il représente des agriculteurs et des pêcheurs occupés à leurs travaux quotidiens.

3 « Les Arts décoratifs au Salon des XX », *L'Art moderne*, n° 26, février 1893, pp. 65-66.

4 Voir Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, *Die Jugendstil Sammlung*, Hambourg, 1979, I, pp. 88-90. Bernard a eu besoin de tout l'hiver 1892-93 pour honorer sa commande ; lettres de Bernard à sa mère, Pont-Aven, septembre 1892-mars 1893, PennState-EBpapers ; Saint-Germain-en-Laye, musée Maurice Denis, Mss. 670-673 ; coll. part.

5 Lettre de Bernard à sa mère, [Pont-Aven, octobre 1892], Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16 ; McW 2012, n° 95.

6 « Paul Cézanne », *Les Hommes d'aujourd'hui*, mai 1891, n° 387 ; Rivière 1994, I, pp. 20-23. Voir chapitre VI.

7 En 1900, Andries Bonger, le mécène de Bernard, achètera le pare-feu à Madame Bernard.

8 Dans son inventaire du 1er juin 1901, Bernard mentionne sous le n° 94 : *Fleur du mal – femme touchant une rose. Paris*. Dans le catalogue de l'exposition Vollard de 1901, *Le Parc d'autrefois* apparaît sous le n° 28.

9 Lettre de Bernard à sa mère, Pont-Aven, c. février 1893, PennState-EBpapers.

10 Lettre de Bernard à sa mère, Pont-Aven, [c. février 1893], PennState-EBpapers. Sara De Swart (1861-1951) fut parmi les premiers collectionneurs de Redon en Hollande. En 1894, Maurice Maeterlinck lui dédia l'un de ses « Trois petits drames pour marionnettes », *L'Intérieur*. Le musée Kröller-Müller possède une sculpture de sa main.

11 *AmV*, f° 89 ; lettre de Bernard à sa mère, Pont-Aven, avant 15 mars 1892, PennState-EBpapers.

12 Malingue 1946, p. 239, n° CXXXV.

13 Voir « Chronology : April 1891-July 1893 », in cat. expo. *The Art of Paul Gauguin*, Chicago, The Art Institute/Washington, National Gallery of Art, 1988-1989, p. 208.

14 Lettre de Bernard à ses parents, Rome, [mars 1893], Paris, INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, fos 2-3.

15 *AmV*, f° 89.

16 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Saint-Briac, 11 octobre 1891, BNF NAF Ms. 14277, fos 50-53.

17 Lettre de Bernard à ses parents, [Rome, c. 27 mars 1893], Paris, INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, fos 3-4 ; McW 2012, n° 105.

18 Il n'est pas certain qu'il ait rencontré Sérusier à Florence par hasard.

19 Willibrord Verkade [Jan Verkade], *Le Tourment de Dieu*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1926, p. 199.

20 Sous le nom de frère Willibrord Verkade, *op. cit.*

21 Lettre de Paul Sérusier à Jan Verkade, papier à entête d'une chorale, *L'Euterpe*, [Paris], mercredi 1893, in Paul Sérusier, *ABC de la peinture. Correspondance* (recueillie par Marguerite Paul-Sérusier et Henriette Boutaric), Paris, Librairie Floury, 1950, pp. 64-65.

22 Caroline Boyle-Turner, « Verkade le Nabi », in cat. expo. *Jan Verkade, disciple hollandais de Gauguin*, Amsterdam, Van Gogh Museum/Quimper, musée des Beaux-Arts/Albstadt, Städtische Galerie 1989, en particulier pp. 30-32. Que Verkade s'explique en ces termes théosophiques n'a rien pour surprendre. Édouard Schuré, l'auteur de l'essai théosophique ayant fait autorité, *Les Grands Initiés*, séjournait aussi à Florence à cette époque, de retour d'un voyage en Terre sainte (lettre d'Émile Bernard à sa mère, Jérusalem, 1893, Fonds Doucet, Ms. 537, f° 280).

23 Lettre de Bernard à sa grand-mère, Florence, 1893, Los Angeles, GRI, n° 850330-2 ; exemplaire dans le Fonds Doucet, Ms. 537, f° 9. Il lui enverrait une carte postale de Fra Angelico devant laquelle prier, ce qu'il jugeait plus efficace que de prier devant des chromolithographies faites par des « *commerçants juifs pour la plupart* ». Il répéta sa préférence pour Fra Angelico à Bonger (lettre de Bernard à Bonger, Florence, [avril 1893], Amsterdam, RPK-Bonger, n° 20 ; McW 2012, n° 108). Dans l'*Aventure de ma vie*, Bernard ressentit la nécessité de se distinguer et d'affirmer qu'il était allé un peu plus loin que ses compagnons. Il éprouvait une admiration sans bornes pour Giotto, Simone Memmi (connu aujourd'hui sous le nom de Simone Martini) et Taddeo Gaddi ; en comparaison, il trouvait Fra Angelico « *trop objectif* ».

24 Voir note 19.

25 Voir McW 2012, n° 109 : *La Maison dans les arbres* (150 francs) (Amsterdam, Van Gogh Museum), *Pont-Aven* (200 francs) (Amsterdam, Van Gogh Museum) et un « grand carton » (250 francs) (Dallas, Dallas Museum of Art).

26 *AmV*, f° 90.

27 Lettre de Bernard à sa mère, [Constantinople, fin juin 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-2 ; McW 2012, n° 111.

28 Transcription d'une lettre de Bernard à ses parents, Samos, en allant à Constantinople, juin 1893, Paris, INHA, Ms. 537, fos 12-13 ; McW 2012, n° 110.

29 *AmV*, f° 91-93.

30 *AmV*, f° 92.

31 Lettre de Bernard à sa mère, [Constantinople, fin juin 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-2 ; McW 2012, n° 111.

32 Lettre de Bernard à Bonger, Grenade, [vers le 31] août 1896, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 38 ; McW 2012, n° 187. Bonger ne réussit pas à les vendre et les garda tous.

33 Lettre de Bernard à sa mère, Grenade, 15 septembre 1896, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; McW 2012, n° 190.

34 Lettre de Bernard à Bonger, Séville, 12 janvier 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 41 ; McW 2012, n° 201.

35 Lettre de Bernard à Bonger, Colombes, 17 mai 1901, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 65 ; McW 2012, n° 265.

36 Bernard avait en tête un projet décoratif pour cette peinture. Avec d'autres toiles synthétistes et des panneaux décoratifs floraux faits pendant la première année passée au Caire, il en décora la fine structure d'un meuble (voir chapitre X).

37 *AmV*, fos 93-94.

38 Lettre de Bernard à Jan Verkade, [Constantinople, fin juin] 1893, Beuron (Allemagne), Bibliothèque de l'Erzabtei St Martin, Q 088 (tapuscrit d'après une lettre non localisée) ; McW 2012, n° 112.

39 *AmV*, f° 99.

40 Lettre de Bernard à sa mère, Mission catholique de Samos (Turquie d'Asie), [juillet] 1893, coll. part.

41 Lettre de Bernard à sa mère, Samos, 23 août 1893, Los Angeles, GRI, n° 850330-2.

42 *AmV*, f° 106.

43 Lettre de Bernard à Jan Verkade, Mission catholique de Samos, [avant le 15 août 1893], Beuron (Allemagne), Bibliothèque de l'Erzabtei St Martin, Q 088 (tapuscrit d'après une lettre non localisée) ; McW 2012, n° 116.

44 Le 17 novembre 1943.

45 Lettre de Bernard à Bonger, Samos, 27 août 1893, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 23.

46 Lettre de Bernard à Jan Verkade, Mission catholique de Samos, [avant le 15 août 1893], Beuron (Allemagne), Bibliothèque de l'Erzabtei St Martin, Q 088 (tapuscrit d'après une lettre non localisée) ; McW 2012, n° 116.

47 Voir Caroline Boyle-Turner, « Jan Verkade und die Nabis », in cat. expo. *P.Willibrord Jan Verkade. Künstler und Mönch*, Beuron, 2007, pp. 57-65, en particulier pp. 61-62.

48 « Ce que c'est que l'art mystique », *MdF*, janvier 1895, pp. 28-39 (repr. in : *Émile Bernard. Propos sur l'art*, 2 vol., *op. cit.*, pp. 22-30).

49 *AmV*, f° 103.

50 Lettre de Bernard à sa mère, Mission catholique de Samos, [avant le 15 août 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-2 ; McW 2012, n° 115.

51 « Ce que c'est que l'art mystique », *MdF*, janvier 1895, pp. 28-39 (repr. in : *Émile Bernard. Propos sur l'art*, 2 vol., *op. cit.*).

52 Lettre de Bernard à sa mère, Mission catholique de Samos, [avant le 15 août 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-2 ; McW 2012, n° 115.

53 Lettre de Bernard à Alfred Vallette, Pont-Aven, 13 janvier 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b1475 V/1979.

54 Épouse de Théo van Gogh et donc belle-sœur de Vincent.

55 Lettre de Bernard à Alfred Vallette, Pont-Aven, 13 janvier 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b1475 V/1979.

56 Lettre d'Alfred Vallette à Andries Bonger, Paris, 19 janvier 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b893V/1973. Dans cette lettre, il apparaît qu'à ce moment-là, Andries Bonger préparait un volume sur la correspondance de Van Gogh. Vallette voit dans ces articles une bonne publicité pour l'ouvrage à

venir, les clichés, financés par Bonger, pouvant servir pour les deux publications.

57 Lettre de Bernard à Alfred Vallette, Pont-Aven, [janvier] 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b1476 V/1979.

58 Lettre de Bernard à Johanna van Gogh-Bonger, Pont-Aven, [janvier] 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b828V/1962 ; lettre de Johanna van Gogh-Bonger à Bernard, Bussum, 26 janvier 1893, publiée dans *Art-Documents*, n° 17, février 1952, p. 14.

59 Lettre de Bernard à Johanna van Gogh-Bonger, Pont-Aven, [février 1893], Amsterdam, Archives VGM, nos b830V/1962 et b832V/1962. Il lui demanda également de contribuer financièrement aux illustrations (lettre n° b829V/1962).

60 Lettre d'Alfred Vallette à Andries Bonger, Paris, 5 février 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b894V/1973.

61 Lettre d'Alfred Vallette à Johanna van Gogh-Bonger, Paris, 7 juin 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b1294V/1962. Lorsqu'elle se fut habituée à l'idée, elle demanda alors à Vallette de vendre des dessins pour son compte ; lettre d'Alfred Vallette à Johanna van Gogh-Bonger, Paris, 26 novembre 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b1298V/1962.

62 Lettre de Bernard à Bonger, Samos, 27 août 1893, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 23.

63 *Ibidem*.

64 Les lettres de Vincent van Gogh à Bernard parurent dans le *Mercure de France* du mois d'avril à juillet 1893 (nos 40, 41, 42, 43), avec, dans le numéro d'avril, une notice d'Émile Bernard sur Van Gogh ; les lettres de Vincent à Theo van Gogh parurent entre août et novembre 1893 (nos 44, 45, 46, 47) ; en janvier, mars, juillet, septembre 1894 (nos 49, 51, 55, 57) ; en février 1895 (vol. 117) ; août 1897 (n° 92), et couvrent toute la période d'Arles.

65 Lettre d'Alfred Vallette à Johanna van Gogh-Bonger, Paris, 26 novembre 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b1298V/1962.

66 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 25 décembre 1894, Amsterdam, RPK-Bonger, s.n. ; McW 2012, n° 151.

67 Lettre d'Alfred Vallette à Johanna van Gogh-Bonger, Paris, 26 novembre 1893, Amsterdam, Archives VGM, n° b1298V/1962.

68 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 25 décembre 1894, Amsterdam, RPK-Bonger, s.n. ; McW 2012, n° 151.

69 N° 92 du *Mercure de France*, pp. 267-289.

70 Lettre de Bernard à Andries Bonger, Le Caire, 20 décembre 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 61.

71 *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, publiées par Ambroise Vollard, 6 rue Laffitte, Paris, 1911.

72 *AmV*, f° 107.

73 Lettre de Bernard à sa mère, Jaffa, 27 septembre 1893, Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 119.

74 Lettre de Bernard à sa mère, [Jérusalem, 14 septembre 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-2 ; McW 2012, n° 118.

75 Lettre de Marie Gautier à Bernard, [Saint-Briac], septembre 1893, Paris, Custodia, inv. Nr. 2002-A.676 et *AmV*, f° 108.

76 Lettre de Bernard à sa mère, Jaffa, 27 septembre 1893, Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 119.

77 Le sujet était parfaitement approprié puisque saint Louis (Louis IX) avait été pris en otage au cours de la septième croisade et qu'il fut emprisonné un mois durant, au début de l'année 1250, par les Mamelouks dans la ville voisine de Mansourah. Pour cette réalisation, il avait été inspiré par *La Vie de Saint Louis* de Joinville ; lettre de Bernard à sa mère, Tantah, collège Saint-Louis, 11 octobre 1893, Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 121.

78 *AmV*, fos 111 et 112 ; lettre de Bernard à sa mère, [Tantah, 15 ou 20 octobre 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 122.

79 Lettre de Bernard à sa mère, Tantah, collège Saint-Louis, 11 octobre 1893, Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 121.

80 Dans le *Mercure de France*, décembre 1893, n° 48, pp. 289-300.

81 Lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, 16 août 1895], Amsterdam, RPK, n° 193 ; McW 2012, n° 174. La prémonition de Bernard allait se réaliser. Le séminaire où se trouvaient ces peintures murales n'existe plus. Il fut démoli dans les années 1970 (information amicale de sœur Emmanuelle, qui dirigea remarquablement le superbe couvent et école Notre-Dame-et-les-Apôtres en face du terrain vague où se trouvait le séminaire autrefois).

82 Lettre de Bernard à sa mère, [Tantah, 15 ou 20 octobre 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 122.

83 Lettre de Bernard à sa mère, Tantah, collège Saint-Louis, 11 octobre 1893, Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 121.

84 Lettre de Bernard à sa mère, [Tantah, 15 ou 20 octobre 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 122.

85 Les Bernard avaient déménagé pour Colombes avant juin 1893, villa Bellenot, 16, rue des Aubépines.

86 Lettre de Bernard à sa mère, [Tantah, novembre 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 126.

87 Lettre de Bernard à sa mère, [Tantah, 15 ou 20 octobre 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 122. Bernard craignait précisément, en raison de cette qualité, que Jourdain ne soit victime de Parisiennes peu scrupuleuses, du socialisme ou du protestantisme.

88 Francis Jourdain, « Le Salon de "La Plume". Notes sur le peintre Émile Bernard », *La Plume*, n° 106, 15 septembre 1893, pp. 390-397.

89 Lettre de Van Gogh à Bernard, Arles, [c. dimanche 5 août 1888], *vangoghletters*, n° 655.

90 Francis Jourdain, « Le Salon de "La Plume". Notes sur le peintre Émile Bernard », *La Plume*, n° 106, 15 septembre 1893, pp. 390-397.

91 Décembre 1893, n° 48, pp. 289-300.

92 Voir chapitre I.

93 Voir lettres de Bernard à sa mère, Los Angeles, GRI, n° 850330-3 : [Tantah, 15 ou 20 octobre 1893] ; McW 2012, n° 122 et [Tantah, novembre 1893] ; McW 2012, n° 126.

94 Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Colour of Art History*, Londres, 1992, pp. 14-16.

95 G.-A. Aurier, « Les Symbolistes », *Revue encyclopédique*, 1er avril 1892, n° 32, t. II, pp. 474-486.

96 Lettre de Vincent à Theo van Gogh, Arles, mardi 18 septembre 1888, *vangoghletters*, n° 682.

97 G.-A. Aurier, « Les Symbolistes », *Revue encyclopédique*, 1er avril 1892, n° 32, t. II, pp. 474-486 ; voir G.-A. Aurier, *Œuvres posthumes*, Paris, 1893, p. 307.

98 Charles Laval mourut le 27 avril 1894. Voir É. Walter, « *Madeleine au Bois d'Amour* par Émile Bernard », *La Revue du Louvre*, 1978, n° 4, pp. 286-291.

99 Lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, mai] 1894, BCMN, Ms. 374 (4.10), fos 1-4.

100 *AmV*, f° 111 et lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, novembre 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 125 ; lettre de Bernard à Bonger, Tantah, 21 novembre 1893, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 24.

101 Lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, novembre 1893], Los Angeles, GRI, n° 850330-3 ; McW 2012, n° 125.

102 *AmV*, fos 113-114.

103 Poésie datée de 1900, publiée dans *La Revue d'Égypte et d'Orient*, 1906, p. 55.

104 *AmV*, f° 114.

105 *AmV*, fos 114-115.

106 *AmV*, f° 115.

107 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 19 mars 1894, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 27.

108 *AmV*, f° 115.

109 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 19 mars 1894, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 27.

110 Lettre de Bernard à sa mère, Choubrah, [janvier 1894], Amsterdam, RPK, s.n. ; McW 2012, n° 127.

111 Lettre de Bernard à Bonger, Port-Saïd, 20 février 1894, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 26.

112 Lettre de Bernard à sa mère, [Choubrah], 15 février 1894, Amsterdam, RPK, s.n. ; McW 2012, n° 128.

113 Lettre de Bernard à sa mère, [Choubrah], [après le 25 février 1894], Amsterdam, RPK, n° 159 ; McW 2012, n° 131.

114 *AmV*, fos 113-116.

115 Lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, après le 23 février 1894], Amsterdam, RPK, n° 158 ; McW 2012, n° 130.

116 Lettre de Bernard à Andries Bonger, Darb-el Guénénah 9, Le Caire, 18 juillet 1894, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 29 ; McW 2012, n° 140.

117 Lettre de Bernard à Eugène Boch, 3 avril 1894, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.993 ; McW 2012, n° 134.

118 Lettre de Bernard à ses parents, 9 Darb-el Guénénah, Kesm El Mouski, Le Caire, [mars 1894], Amsterdam, RPK, n° 166 ; McW 2012, n° 135. Bernard demanda également à Bonger de lui envoyer 200 ou 300 francs, ce qu'il fit, aidant involontairement financièrement les Sāati (lettre de Bernard à Andries Bonger, Port-Saïd, 20 février 1894, Amsterdam, RPK-Bonger,

n° 26 et lettre de Bernard à Andries Bonger, Le Caire, 19 mars 1894, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 27).

119 *AmV*, f° 119.

120 Lettre de Bernard à ses parents, [Le Caire, printemps 1894], Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [avant juillet 1894], Amsterdam, RPK, n° 152 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 42-46 ; McW 2012, n° 141.

121 Lettre de Bernard à Andries Bonger, Darb-el Guénénah 9, Le Caire, 18 juillet 1894, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 29 ; McW 2012, n° 140.

122 Lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, après le 23 février 1894], Amsterdam, RPK, n° 158 ; McW 2012, n° 130.

123 Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, [novembre-décembre 1894], Los Angeles, GRI, n° 850330-4.

124 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 20 juin 1894, Amsterdam, RPK, n° 145 ; McW 2012, n° 138 ; voir aussi chapitre VI pour Gauguin en Judas.

125 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Saint-Briac, 11 octobre 1891, Harscoët-Maire 1998, pp. 50-53 ; voir aussi chapitre VII.

126 Lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, fin mars 1894], Amsterdam, RPK, n° 168 ; McW 2012, n° 132.

127 Lettre de Bernard à sa Bonne-Maman et à sa mère, Le Caire, [15 septembre 1894], Amsterdam, RPK, n° 154.

128 Bernard donnait des instructions précises à sa mère. Il désirait vendre un Gauguin pour 150 francs (rabais 100 francs consenti), *Le Paysage Grande-Jatte* pour 100 francs, *Le Paysage usine* [de Van Gogh ?] pour 125 francs, *La Femme nue* (« *pièce unique* » sur ce thème de Van Gogh) pour 125 francs ; voir lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 26 juin 1894, PennState-EBpapers, n° XXXX-0186R ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 37-39 ; McW 2012, n° 139. La réponse de Vollard ne lui convenait pas tout à fait. Il demandait « *les gants* » de Vincent au lieu des « *usines* ». Mais *Les Gants* (F504, Mellon Collection), comme *Les Bateaux* (F449, Essen, Museum Folkwang) étaient pour Bernard des souvenirs très chers de Théo et Vincent van Gogh ; voir lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, fin juillet 1894], Amsterdam, RPK, n° 187 ; McW 2012, n° 142. Finalement, Vollard partit avec trois Van Gogh : *Le Bateau*, 100 francs ; *Les Raisins et les pommes*, 100 francs ; *Les Usines*, 100 francs ; et un Gauguin, *Paysage avec moissonneurs* (grande toile), 200 francs. Il reprocha à sa mère d'avoir laissé partir le Gauguin à ce prix, et pour ses Van Gogh, il voulait les vendre à Vollard petit à petit pour le faire revenir ; voir la lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, après le 8 septembre 1894], Amsterdam, RPK, n° 256 ; McW 2012, n° 147.

129 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 26 juin 1894, PennState-EBpapers, n° XXXX-0186R ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 37-39 ; McW 2012, n° 139.

130 Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, [mars] 1894, Amsterdam, RPK, n° 166 ; McW 2012, n° 135.

131 Lettre de Bernard à ses parents, [Le Caire, avril 1894], Amsterdam, RPK, n° 143 ; McW 2012, n° 136.

132 Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, mai-juin 1894, Amsterdam, RPK, n° 165 ; lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, c. fin mars 1894), Amsterdam, RPK, n° 168 ; McW 2012, n° 132.

133 Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, 1er juillet 1894, PennState-EBpapers.

134 *AmV*, f° 121.

135 Lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, avril 1894], Amsterdam, RPK, n° 163 ; McW 2012, n° 137.

136 Lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, mai-juin 1894], BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 33.

137 Lettre de Bernard à Bonger, Grenade, [c. 31] août 1896, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 38 (2) ; McW 2012, n° 187.

138 Voir l'inventaire des tableaux restés en atelier, 1er juin 1901, n° 23. Ce tableau sera plus tard vendu à Vollard.

139 Antoine Barthélémy Clot-Bey (1793-1868), *Aperçu général sur l'Égypte*, 2 vol., Paris, Fortin, Masson et Cie, 1840, pp. 45-51. L'auteur précise dans une note p. 49 que : « L'usage des pleureuses est particulier à l'Égypte ; des passages d'Hérodote et de Diodore de Sicile peuvent faire supposer qu'il y existe depuis l'antiquité la plus reculée. Mahomet l'a défendu. En Égypte, sa prohibition a échoué contre l'antiquité de la coutume. »

140 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Port-Saïd, [avant le 20 février 1894], Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.994 ; McW 2012, n° 129.

141 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Le Caire, 23 août 1894, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.996 ; lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, septembre-octobre 1894, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 34-36 ; lettre de Bernard à sa mère [?], Le Caire, octobre-novembre 1894, BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 47 ; lettre de Bernard à Eugène Boch, Le Caire, 8 décembre 1894, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.997 ; lettre de Bernard à Eugène Boch, Le Caire, 27 décembre 1894, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.998 ; McW 2012, n° 152.

142 Voir note 118. L'église d'origine fut démolie à la fin des années 1950. Sur son emplacement, a été construite une église pour la communauté catholique copte AV.

143 Les sentiments d'hostilité n'étaient pas réciproques. Les missionnaires lui demandèrent de réaliser des décorations pour le « théâtre des sœurs ». On peut douter qu'ils aient fait cette proposition « pour se racheter », comme le pensait Bernard ; lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, septembre-octobre 1894, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 34-36.

144 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, c. 1895, BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 51. Il demanda à sa mère de lui envoyer ce livre ainsi que la traduction par Ernest Hello du *Livre des visions et instructions de la bienheureuse Angèle de Foligno*, paru en 1873. Une autre requête porte sur l'ouvrage d'Émile Soldi, *Les Arts méconnus. Les nouveaux musées du Trocadéro…*, paru en 1881, qui lui avait été recommandé par Aguéli.

145 Lettre de Bernard à Redon, Le Caire, 6 janvier 1895, publiée in *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren… à Odilon Redon*, présentées par Arï Redon, textes et notes par Roseline Bacou, Paris, José Corti, 1960, pp. 205-207 ; McW 2012, n° 154.

146 Lettre de Bernard à Bonger, 14 janvier 1895, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 31 ; McW 2012, n° 155.

147 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [novembre 1894], Amsterdam, RPK, n° 157 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 47 ; McW 2012, n° 148.

148 Bernard réalisa une trentaine de dessins, actuellement conservés dans une collection privée. Le peintre s'inspira vraisemblablement de l'œuvre de Gustave Doré qui avait illustré le *Roland furieux* de 1879.

149 Émile Bernard, *La Croix aux Saintes Femmes*, 1894, gravure aquarellée sur papier couché. Cette gravure fut publiée pour la première fois dans *L'Ymagier* du 5 octobre 1895 ; voir Morane 2000, pp. 54-56.

150 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 20 septembre 1895, coll. part., Paris : « *J'ai cependant fait imprimer un dessin* - La Vierge aux Saintes - *et* La Croix aux Saintes Femmes – *un autre va se tirer ces jours-ci. Du premier M. de Gourmont m'a pris 200 exemplaires à 0,10 C, ce qui me fait 20* [francs] *et couvre mes frais puis il me promet de prendre pour son journal* L'Ymagier *les 50 exemplaires de luxe en couleur – ce serait seulement à cette condition que j'aurais un bénéfice. Il pourrait-il se monter à 100* [francs] *parce que je gagnerais 2* [francs] *par exemplaire. Si je comptais le papier et la couleur et le tirage et le temps assez long qu'il m'a fallu pour colorier chaque feuillet moi-même je n'aurais pas encore un gros bénéfice, mais ce n'est point cela que je cherche – et en somme je suis content de ce marché qui me permet d'imprimer.* »

151 D'après une lettre de Bernard à Remy de Gourmont écrite au dos d'une impression de la zincographie de *La Passion*, les images pieuses devaient être imprimées à cent cinquante ou deux cent cinquante exemplaires ; voir Caroline Boyle-Turner dans le cat. expo. *Émile Bernard*, Mannheim/Amsterdam 1990, p. 301.

152 Morane 2000, p. 54.

153 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 22 décembre 1895, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 35.

154 Lettre de Bernard à Verkade, Le Caire [c. 1894-1895], citée par Caroline Boyle-Turner dans le cat. expo. *Émile Bernard*, Mannheim/Amsterdam 1990, p. 304.

155 Voir note 89.

156 Richard S. Field, *Paul Gauguin : Monotypes*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1973, p. 68, n° 26.

157 Bernard cite : *Œuvres de saint Denys l'Aréopagite*, trad. abbé Dulac, Paris, 1865.

158 E.B., « Ce que c'est que l'art mystique » (1895), in Rivière 1994, II, pp. 25 et 28. Dans ses *Réflexions d'un témoin de la Décadence du Beau* (Le Caire, 1902) où Bernard réédita la plupart des articles mentionnés ici, l'article « Ce que c'est que l'art mystique » est daté « 1893 ». Il résulte très vraisemblablement de sa conversion à l'art « primitif » à Florence au printemps de la même année. Au moment où ces articles furent publiés, Bernard correspondait avec Willibrord Verkade qui s'était établi au printemps 1894 à Beuron, au sud de la Bavière, sous l'égide du père Desiderius Lenz. Lenz propageait un renouveau de l'art religieux fondé sur les principes mathématiques et sur le langage formel des primitifs italiens (voir cat. expo. *Jan Verkade, disciple hollandais de Gauguin*, Amsterdam/Quimper/Albstadt, 1989).

159 E.B., « Les ateliers » (1895), in Rivière 1994, II, pp. 45 et 46.

160 E.B., « Les musées » (1895), in Rivière 1994, II, p. 53.

161 Son argument semble inspiré du livre remarquable d'Eugène Soldi, *Les Arts méconnus*, Paris, 1881. Soldi, sculpteur lui-même, traite entre autres de l'art médiéval, de l'art de la Perse, du Cambodge et en particulier des arts décoratifs et de l'architecture.

162 Lettre d'Odilon Redon à Bernard, 14 avril 1895, *Lettres à Émile Bernard de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne…*, Paris, Éditions du Sandre, 2008 (3e éd.), pp. 109-110.

163 McW 2012, n° 157.

164 Lettre de Bernard à sa mère (avec un postscriptum à son père), Le Caire, mars 1895, BCMN, Ms. 374 (5.1) f°s 53-58 ; McW 2012, n° 177.

165 *Ibidem*.

166 Camille Mauclair, « Armand Point », *MdF*, décembre 1893, p. 335.

167 Camille Mauclair, « Choses d'Art », *MdF*, janvier 1895, pp. 118-121.

168 Voir notes 90, 92, 93.

169 E.B., « Lettre ouverte à M. Camille Mauclair », *MdF*, juin 1895, pp. 331-339.

170 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 27 juin 1895, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 33 ; McW 2012, n° 168.

171 *Le Bois d'Amour à Pont-Aven* (voir chapitre III). Il était en réalité à Saint-Briac en 1891. Par « série Pont-Aven 91 », il entend donc probablement les œuvres de grandes dimensions de 1892 mentionnées plus haut. Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, c. juillet 1895, PennState-EBpapers.

172 Lettre de Bernard à sa mère, 24 janvier 1895, Amsterdam, RPK, n° 178 ; McW 2012, n° 156.

173 Lettre d'Odilon Redon à Bernard, 14 avril 1895, *Lettres à Émile Bernard de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne…*, *op. cit.*, pp. 109-110.

174 Lettre de Bernard à sa mère, 24 janvier 1895, Amsterdam, RPK, n° 178 ; McW 2012, n° 156.

175 Lettre de Bernard à Andries Bonger, 3 mai 1895, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 32 ; McW 2012, n° 162.

176 Lettre de Bernard à sa mère, [Le Caire, mai-juin 1895], Amsterdam, RPK, n° 185 ; McW 2012, n° 165.

177 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 3 mai 1895, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 32 ; McW 2012, n° 162. Bernard semble considérer que l'argent envoyé par Bonger fait partie d'un « marché de tableaux », ce qui indiquerait qu'il travaillait pour lui à la commande.

178 La correspondance de Bonger avec Redon abonde en réflexions sur les encadrements et les fonds.

179 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 27 juin 1895, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 33 ; McW 2012, n° 168. Une scène nocturne, avec des femmes vendant du pain, appartient à la même catégorie [ill. *Vendeuses de pain le soir*, L 470, Paris, coll. part.]. Elle tire habilement parti de l'effet géométrique des planches inclinées sur lesquelles est posé le pain, renforcé par l'ombre que projette une lanterne.

180 Lettre de Bernard à sa mère, 27 février 1895, Amsterdam, RPK, n° 179.

181 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, [janvier 1896], Amsterdam, RPK-Bonger, n° 39 ; McW 2012, n° 179.

182 Toile vendue à Ambroise Vollard, le 22 mai 1901, Inventaire II, n° 36 : *Pommes, raisins, pastèque, sur une nappe* (Le Caire) 1895.

183 Voir Harscoët-Maire, « Biographie » in Morane 2000, p. 122, note 25.

184 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 20 septembre 1895, Paris, coll. part.

185 Sophie Lallemant, épouse Bodin, puis Torck.

186 Lettre de Bernard à sa mère, [c. avril-mai 1895], Amsterdam, RPK, n° 183 ; McW 2012, n° 163.

187 Lettre de Bernard à sa mère, 28 avril 1895, Amsterdam, RPK, n° 215.

188 Monsieur et Madame Sonolet étaient des relations de la famille Bernard. Madeleine séjourna à Arcachon avec eux pour s'occuper de leurs cinq enfants et apprendre l'anglais avec Madame Sonolet. Monsieur Sonolet se chargea de trouver une pension en Angleterre pour Madeleine.

189 Lettre de Bernard à sa mère, [c. avril-mai 1895], Amsterdam, RPK, n° 183 ; McW 2012, n° 163.

190 Lettre de Bernard à sa mère, [c. fin juillet-début août 1895], Amsterdam, RPK, n° 153 ; McW 2012, n° 171. Il avait demandé : « 200 F par figure, et elles sont de grande taille, en tout 1 000 et 100 f pour la couleur. » On devait attendre la permission de « Jérusalem ».

191 Lettre de Bernard à sa mère, 15 décembre 1895, Amsterdam, RPK, n° 198.

192 *AmV*, f° 124.

193 Lettre de Bernard à sa mère, [fin 1895-début 1896], Amsterdam, RPK, n° 203.

194 Lettre de Bernard à Jo van Gogh-Bonger, Le Caire, 28 juin 1896, Amsterdam, Archives VGM, n° B831v/1962.

195 Lettre de Bernard à sa mère, Grenade, [1896], Los Angeles, GRI, n° 850330-4.

196 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 21 juin 1896, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 36.

197 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 29 juin 1896, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 37 ; McW 2012, n° 183.

198 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [juin] 1896, Paris, INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, f°s 52-54 ; McW 2012, n° 182.

199 *Ibidem*.

200 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 21 juin 1896, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 36.

201 *AmV*, f° 132.

Les Mendiants espagnols
1897
(détail ill. 152)

Chapitre IX

Espagne : la reconquête des maîtres anciens

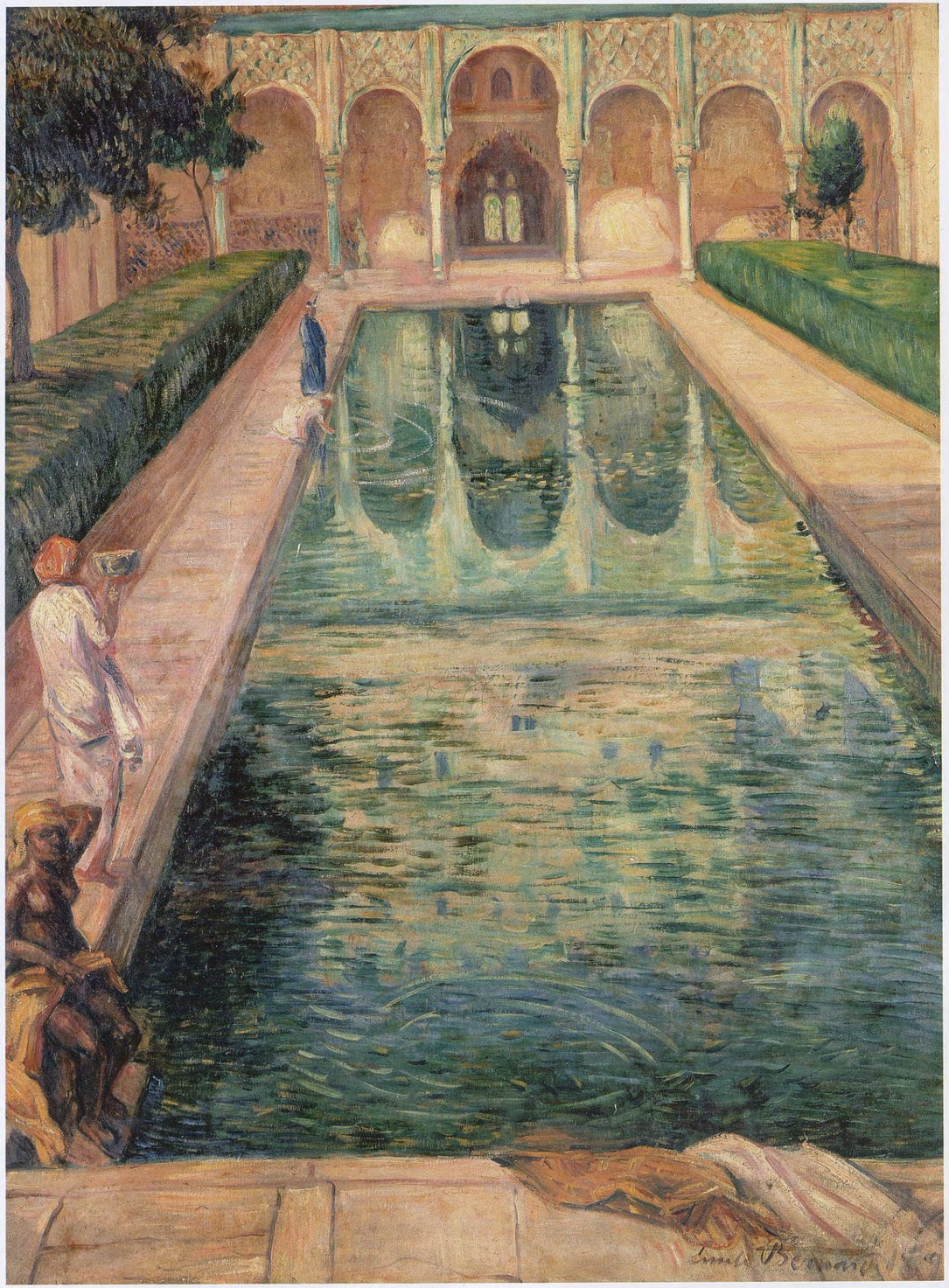
août 1896 – mai 1897

Aussitôt arrivés à Grenade, Bernard avertit son père de leur installation[1] [fig. 62]. Pourtant, la satisfaction d'avoir une vue magnifique sur l'Alhambra depuis leur modeste appartement ne compensait en rien les soucis générés par leur situation financière qui empirait de jour en jour. Le sachant plus proche de la France, Héloïse pensait qu'il aurait pu monter à Paris, venir lui-même exposer les œuvres qu'il lui avait envoyées du Caire, ce qu'il refusa. Il pensait en effet que ses chances se trouvaient ailleurs, dans la décoration d'églises : « *Le seul endroit où j'ai trouvé du travail c'est hors de la France. Il va sans dire que même en Europe je n'aurai jamais une église à peindre*[2]. » Héloïse alerta en outre Émile : ses discussions avec Mauclair avaient encore accru l'animosité du milieu artistique parisien contre lui. Pour justifier sa décision d'éviter Paris, il avait allégué plusieurs raisons qui trahissaient encore de grands espoirs : il préférait ne pas être mêlé à certaines rivalités artistiques mesquines et pensait qu'au fond ce climat ne lui était pas totalement défavorable : « *À distance,* […] *ces cabales ont du bon, elles font parler de moi, ce qui empêche que l'on m'oublie, et elles excitent l'intérêt. D'autre part, elles me prouvent une fois de plus que je vaux donc quelque chose puisque l'on se donne la peine d'être jaloux*[3]. »

Il ne lui était pourtant pas si facile de se duper lui-même, car l'animosité bien réelle à son égard s'exprimait désormais plus ouvertement. Les éclats avec Mauclair, qu'il essayait de minimiser en les qualifiant de « *niaiseries*[4] » menaçaient son crédit, non seulement en tant qu'artiste, mais simplement en tant que personne dont les opinions avaient quelque poids ou pouvaient être prises au sérieux. Ses adversaires allèrent même jusqu'à tenter de dissuader Jarry et Gourmont[5] d'acheter de ses gravures et empêcher ses articles, destinés au *Mercure de France*, de paraître, mais Bernard feignait l'indifférence : « *Que l'on réussisse à – par exemple empêcher que le* Mercure *me publie – que Jarry ou Gourmont m'achètent je m'en fiche absolument. Ils sont là brindille et je ne compte pas sur ma littérature pour me faire passer grand peintre*[6]. »

Bernard s'engagea dans la peinture et d'autres projets artistiques avec une grande énergie. Il commença par réaliser des paysages, sans y prendre plaisir : « *Je ne trouve*

Fig. 62. Façade de l'immeuble du 47, Carrera de Darro à Grenade où vécut Émile Bernard, photographie. Collection privée.



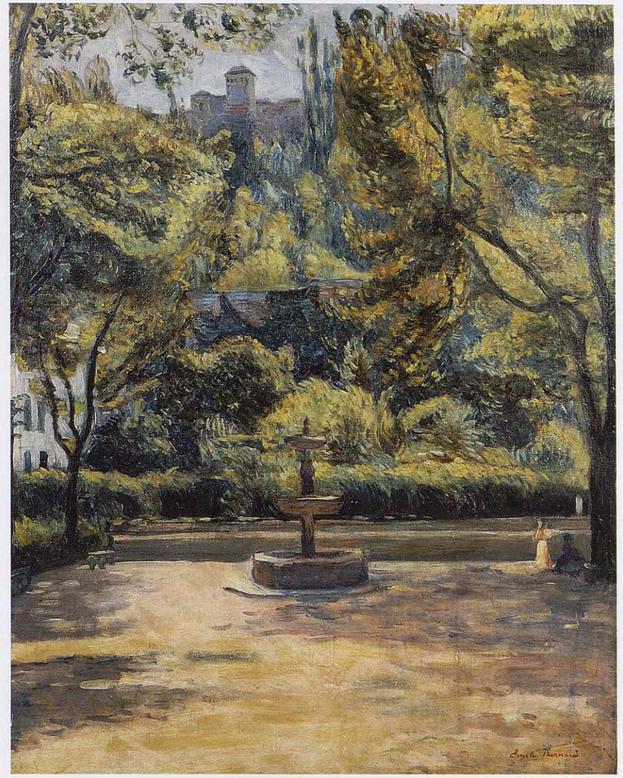
148
Le Bain des sultanes
1896, huile sur toile, 121 × 90 cm.
Collection privée.

ici rien pour l'art – ce paysage est très beau mais ce n'est pas mon fait[7]. » Grenade lui paraissait un village comparé au Caire, mais l'Alhambra compensa la pauvreté des stimulations visuelles. L'intérieur était une « *véritable féerie, mais cette féerie n'est qu'un décor ou manquent les acteurs*[8] ». Dans une peinture intitulée *Le Bain des sultanes*, le peintre anima le décor par des personnages de son invention : une sultane nue à peau brune et un serviteur coiffé d'un turban confèrent une touche historique à la scène **[ill. 148]**. Le célèbre bassin y est rendu en perspective plongeante, d'une touche légère, impressionniste, qu'il réservait d'ordinaire au travail sur le motif. De nouveau, sa palette était dominée par le contraste coloré du rose et du bleu-vert. Dans une autre vue, Bernard nous montre « *l'Alhambra vu d'en bas à travers des colonnes grêles et des arbustes*[9] ». Cette toile, peinte dans un style impressionniste analogue à la précédente, représente une fontaine au milieu d'arbres ombreux, dans les jardins qui entourent la colline dominée par l'Alhambra **[ill. 149]**. L'artiste semble ici à la recherche d'un nouveau style, en vue de tableaux plaisants, voire vendables.

Les tracas – toujours du même ordre – perduraient ; il fallait qu'un coup de théâtre favorable se produisît très vite. Les lettres de La Rochefoucauld, dont Bernard dépendait, semblaient en souffrance quelque part ; l'argent des ventes en Hollande, peut-être par l'intermédiaire de Sara De Swart, n'arrivait pas et, surtout, la santé d'Otsi ne montrait pas de signe d'amélioration depuis le déménagement si bien qu'Émile doutait maintenant des qualités maternelles d'Hanenah. Or, il semble que ses problèmes se soient soudainement évanouis à la faveur d'un accident qui aurait réellement pu tourner au tragique et que l'artiste présenta comme un tournant dans sa carrière dans l'*Aventure de ma vie*. En raison du froid intense qui descendait de la Sierra Nevada, la famille avait allumé un brasero pour chauffer l'appartement. Et, le 2 novembre, un de ces appareils brûlait trop près du lit de Bernard qui faillit mourir asphyxié par le monoxyde de carbone.

La vision révélatrice

Les rêves fébriles que cet accident fit surgir acquirent dans son esprit les caractères d'une vision, tel un appel de portée biblique : « *Couché sur mon lit* […] *et presque à la mort, j'ai vu tout à coup s'ouvrir l'avenir.* » Il pensa voir Madeleine et « *pria une personne, parmi celles qui me*



149
Fontaine près de l'Alhambra
1896, huile sur toile, 100 × 80 cm.
Collection privée.

venaient voir de porter cinq francs de ma part […] *à l'église voisine afin que l'on dise une messe* » pour elle. Puis il se vit entouré d'œuvres de grands maîtres vénitiens – Titien, Véronèse, le Tintoret. Considérant ensuite ses propres peintures à la lumière de cette vision, il réalisa qu'il n'avait pas atteint ce à quoi il aspirait vraiment : « *Ce n'est pas cela, je n'y suis pas encore. Si je me lève, si je ne meurs pas, je vois la route. J'arriverai au but !* » Il pria alors « *une vieille icône de la Vierge rapportée de Jérusalem* […]. *Il me semblait que ses yeux remuaient, qu'elle m'écoutait, qu'elle m'encourageait* ». Il comprit qu'il devait abandonner la voie de la déformation et du coloris arbitraire et restaurer les valeurs des maîtres anciens en art. Enfin il se sentait libre, « *délivré de l'envoûtement parisien de l'impressionnisme* »[10].

Cet incident avait causé une frayeur terrible à Bernard, qui adressa immédiatement un appel au secours à sa mère : « *j'ai failli mourir l'autre nuit – tout mon corps s'est fermé, intestins, estomac, etc… J'étais comme étouffant.* […] *Je suis*

désormais dans un danger de mort imminente, d'un moment à l'autre. Viens donc bien vite, si tu m'aimes, veux me voir et me soigner […]. *Viens je t'en supplie. Rester c'est ne pas m'aimer.* […] *C'est sur une lettre comme celle-ci qu'il ne faudrait cesser de s'embrasser*[11]. »

La pression morale qu'il exerce sur sa mère, exprimée sans retenue dans cette lettre pathétique, révèle à quel point Bernard se sentait seul. Hanenah avait le mal du pays ; ses amateurs le lâchaient ; son enfant était malade et sa réputation à Paris, quasiment compromise. Il ne lui restait plus que l'aide et la présence de sa mère, qui ne se fit pas prier pour se montrer maternelle. Depuis septembre Bernard insistait pour que ses parents viennent passer l'hiver avec eux en Andalousie et rencontrer ainsi sa famille. Pour l'inciter au voyage, il avait envoyé à sa mère une « *tenture arabe* », des « *verres peints* » et un « *panneau sculpté* », peut-être le portrait

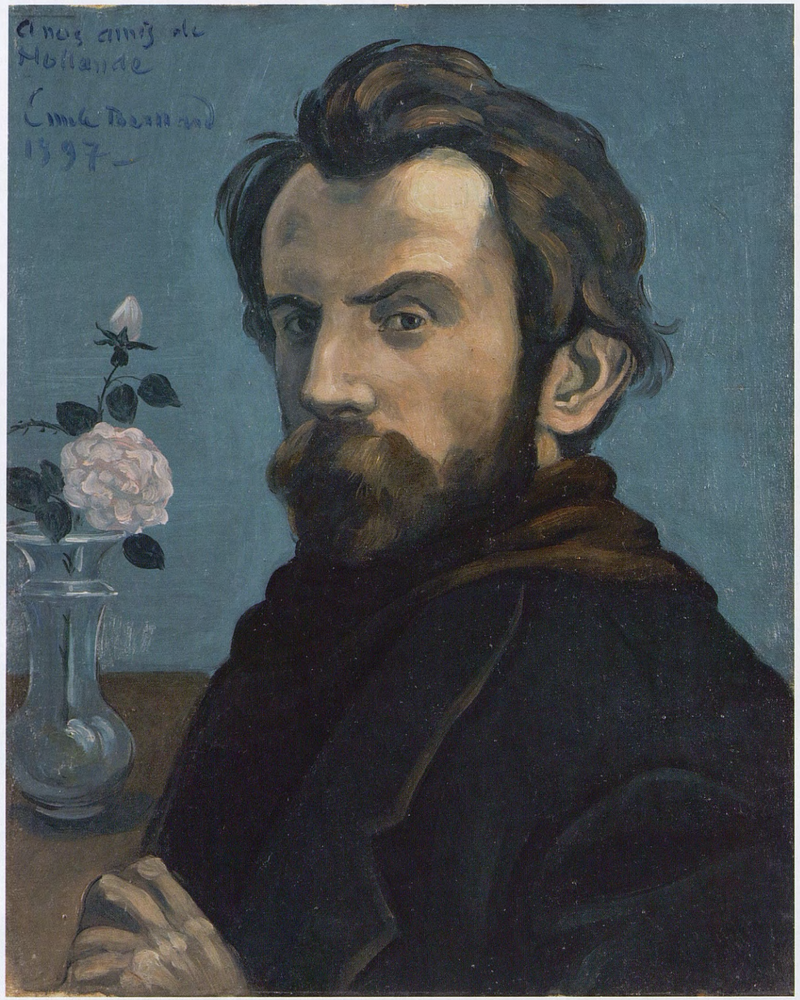
Fig. 63. Francisco de Zurbarán, *Apothéose de saint Thomas d'Aquin*, 1631, huile sur toile, 486 × 385 cm. Séville, Museo de Bellas Artes.

Fig. 64. Francisco de Zurbarán, *Un peintre devant le crucifix* (détail), c. 1655, huile sur toile, 105 × 84 cm. Madrid, Museo del Prado.

d'Hanenah « *en bois sculpté* […] *très haut relief* ». Cette sculpture était destinée à La Rochefoucauld mais elle pouvait la garder, si elle le souhaitait[12].

Héloïse s'empressa d'accepter et arriva à Grenade le 19 novembre. Selon Hanenah, Émile, fiévreux, aurait appelé tout le temps « *ma mère, ma chère mère viens à mon aide enfin* ». Pour Héloïse, c'était une preuve de plus que « cette femme […] n'est bonne à rien absolument à rien pour l'aider dans le ménage[13] ». Elle s'installa dans le meilleur hôtel de la ville et fit transporter son fils dans sa chambre, à l'écart de sa femme impuissante et de leur enfant malade, confiés à une sage-femme. Émile se remit avec une rapidité remarquable : il retrouva l'appétit et fut bientôt en mesure de faire découvrir à sa mère les splendeurs de Grenade. Il lui fut ensuite prescrit un changement de climat, tant par le médecin que par elle et, le 30 novembre, toute la famille partait pour Séville, au climat plus chaud. Héloïse descendit à nouveau dans le meilleur hôtel et logea son fils et sa famille dans un hôtel modeste. La ville plut à Bernard qui loua un logement dans le centre ancien, non loin de la mauresque Casa de Pilatos.

150
Autoportrait de Séville
1897, huile sur toile, 92 × 60 cm.
Collection privée.



151
Autoportrait au vase de fleurs
1897, huile sur toile, 53 × 42 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum.

Séville

Séville offrait enfin à Bernard l'occasion de satisfaire son goût pour les maîtres anciens. Il visita le musée réaménagé ; Zurbarán l'enchanta, en particulier son *Apothéose de saint Thomas d'Aquin*[14] ; le Valdés Leal de la cathédrale l'impressionna beaucoup et, surtout, la *Déposition de Croix* de Pedro de Campaña (Pieter de Kempeneer) dans la sacristie. Ces choix ont de quoi surprendre chez un peintre qui, pendant tant d'années, a célébré les « primitifs » : la *Déposition* de Campaña est en effet un exemple parfait du style internationalisé de la Haute Renaissance[15]. Quant à l'*Apothéose* de Zurbarán [fig. 63], il ne peut être considéré comme « primitif » qu'eu égard à la sorte de naïveté et de fidélité dans la restitution de l'expérience visuelle, qu'elle soit réelle ou imaginaire, et dans sa mise en page. Le peintre a délimité avec netteté ses figures, figées contre des fonds ou des arrière-plans neutres, principalement sombres, et leur modelé, traité en un puissant clair-obscur, confère à ses scènes une présence d'une grande intensité. Ces traits stylistiques marquèrent profondément Bernard, même si, pour la plupart, ils représentaient une rupture radicale avec les principes synthétistes auxquels il s'était tenu dans la plupart de ses travaux en Égypte.

En décembre 1896, Bernard se remettait à peindre et sa méditation sur Zurbarán [fig. 64] lui inspira deux autoportraits. L'un, en buste, représente l'artiste en habit de moine, travaillant devant un crucifix **[ill. 150]**[16]. L'autre œuvre reprend la même pose, mais sans l'habillement religieux : le peintre porte une veste et l'arrière-plan s'orne d'un vase de roses, « rose mystique » selon lui[17]. Cette œuvre fut dédicacée par la suite à la famille d'Andries Bonger **[ill. 151]**.

Un tableau de grand format, qui se rattache à ces remarquables autoportraits par son arrière-plan bleu, peut être considéré comme la préfiguration d'une nouvelle période dans l'œuvre d'Émile Bernard : *Les Mendiants espagnols* **[ill. 152]**. Cette représentation grandeur nature d'une famille de mendiants, regroupée devant un mur blanc, montre un père usé par la vie, qui tente de gagner quelques pièces en chantant, accompagné de sa guitare ; la mère en bleu et noir, sculpturale et digne, affiche un air blasé devant leur pauvre condition. Elle porte dans les bras un très jeune enfant qui regarde le public avec curiosité. Trois autres enfants se tiennent devant eux : une petite fille, manifestement intimidée ; un garçon coiffé d'un chapeau, au sourire canaille, et une jeune fille, à l'allure un peu niaise, tenant une sébile.

L'œuvre doit son unité à une saisissante harmonie, essentiellement composée de noirs et de bleus. La couleur a été posée par touches fluides, n'ayant plus rien de commun avec les variations de teintes de Cézanne qui caractérisaient toutes les œuvres de Bernard jusqu'alors. Le modelé est obtenu au moyen d'un clair-obscur assez accentué, marquant un abandon de la pratique synthétiste au profit de l'emploi d'ombres profondes.

Il ne fait aucun doute que cette vaste composition repose sur des dessins d'après nature **[ill. 153]** : les témoignages d'une observation directe sont manifestes et soumis à un subtil processus de stylisation, destiné à produire des formes générales, affranchies de la sphère de l'anecdote pour se hausser à celle de la représentation de la condition humaine. Toute commisération est évitée, même dans le visage désavantagé de la jeune fille à la sébile, dont la difformité tend néanmoins à susciter la pitié. Plus qu'aucun autre personnage, c'est elle qui entre en communication avec le spectateur, rappelant le jeune garçon épileptique de la *Transfiguration* de Raphaël, que Bernard avait vue à Rome.

Les Mendiants espagnols marquent une étape importante dans son œuvre, sur le plan du style mais aussi du contenu. L'artiste a désormais pleinement assimilé l'influence stylistique de Zurbarán et la transpose en une description monumentale de la vie moderne. Comme dans *Les Mangeurs de pommes de terre* de Van Gogh, la dureté du quotidien de ces personnages les transforme en « types ». Mais, alors que le chef-d'œuvre de Van Gogh évoque l'âpreté de la vie des cultivateurs, ici le spectateur voit l'image de la marginalité par le biais des « musiciens errants ». Tant que le père peut continuer à chanter, leur existence précaire durera jusqu'au lendemain. Peut-être rappellent-ils à Bernard sa propre situation ?

À peu près à l'époque où il entreprit de travailler avec un modèle professionnel, Bernard reçut une carte de visite d'Ignacio Zuloaga, peintre avec lequel il avait exposé en 1892 à Paris, à la galerie Le Barc de Boutteville. Il trouva en ce confrère espagnol un allié potentiel dans son combat pour la défense des valeurs établies de l'art moderne. Zuloaga et Bernard allaient d'ailleurs partager bien plus que des convictions artistiques car ils restèrent amis toute leur vie. Ils s'influencèrent réciproquement et, beaucoup plus tard seulement, Zuloaga se rallia à la célébration sans équivoque de la vie moderne, que Bernard avait si bien captée dans *Les Mendiants espagnols*. Il appréciait tellement ce tableau qu'il envoya une autre œuvre de Bernard faite dans le même esprit à l'Exposición General de Bellas Artes de Madrid

152
Les Mendiants espagnols
1897, huile sur toile, 181 × 119 cm.
Collection privée.

153
Les Gueux d'Espagne
1895, dessin à la plume sur papier, n.c.
Collection privée.

qui eut lieu en juin 1897. Il s'agit du nº 144 de l'exposition, aujourd'hui non localisé, portant un titre évocateur : *El Tango*. Un jeune peintre comptait parmi les participants à cette exposition : Pablo Ruiz, qui vit alors probablement l'œuvre de Bernard[18]. Après être devenu Picasso, il eut à nouveau l'occasion de voir l'œuvre du peintre en 1901, lorsqu'il exposa pour la première fois à Paris chez Ambroise Vollard : un des autoportraits de Séville figurait en effet à l'exposition Bernard qui précéda celle de Picasso[19]. L'été de la même année, Picasso allait commencer sa propre série de figures émaciées, de personnages marginaux, en bleu et noir **[fig. 65]**.

« La Confession de Madeleine »

L'année 1897 apporta son lot de bouleversements, parmi les plus profonds et dramatiques dans la vie d'Émile Bernard. Pendant son séjour à Séville, au tout début de janvier, Héloïse apprit la mort de Madeleine – non par la bouche d'Émile mais par une lettre du médecin, le docteur Fouquet, qui avait soigné la jeune fille au Caire. À cette annonce, et après avoir entendu le récit « réel » des événements, elle quitta immédiatement Séville et, après un détour par Cordoue et Madrid, rentra en France. Émile tenta de la persuader qu'il avait tenu secrète la mort de Madeleine pour la préserver et lui reprocha même d'avoir essayé de savoir « *ce que la curiosité lui a appris, malgré le soin avec lequel je le cachais* ». Il tenta également de convaincre son père qu'il avait tout fait pour inciter Madeleine à retourner vers ses parents. Il précisa également que Charlotte Joliet, l'amie de Madeleine, n'avait jamais cherché à influencer sa décision : « *Madeleine commandait son amie et la dominait parfaitement.* » De plus, leur relation était pure : « *Elle me l'a toujours affirmé, qu'il n'y avait jamais eu la moindre tare dans son amitié avec Mlle Joliet.* » Contrairement à ce qu'avait suggéré Héloïse, la mort de Madeleine n'était pas la conséquence d'une quelconque négligence de sa part. Il accusa sa mère en revanche d'en être seule responsable. Les reproches terribles qu'elle lui avait faits avaient résulté d'une « *incompréhension totale* […] *entre mère et fille* ». Émile révèle à mots couverts la nature de ces reproches : « *La seule déception de Madeleine fut celle qui la mena à la mort, soit d'être traitée en fille de la rue par l'opinion faussée.* » C'est pourquoi elle avait préféré mourir sans revoir sa mère, et qu'elle déchira un portrait d'elle qu'Émile lui avait présenté[20].

Bernard conseilla à sa mère de chercher la consolation dans la religion, comme l'avait fait Madeleine : « *Il n'y a que là que tu la retrouveras, mais épurée de tout ce que tu peux lui reprocher.* » Puis il insista pour que surtout, elle n'aille pas s'« *amuser à croire aux esprits et à toutes les balivernes des spirites* »[21].

Bernard réalisa alors que sa mère allait révéler le secret qu'il avait si longtemps gardé à toutes les personnes de sa connaissance, y compris à Bonger, et il prit le parti d'informer son mécène de la mort de Madeleine très en détail. Tout en lui fournissant une description extrêmement concrète de la tuberculose dont avait souffert sa sœur, il éprouva encore le besoin de s'excuser d'évoquer des circonstances si tristes dans une lettre censée célébrer le nouvel an. Quant à son curieux silence sur la fin de Madeleine, il eut peu à en dire : « *Je devais en garder son secret*[22]. » À cette nouvelle, Redon réagit en qualifiant son attitude d'« étrange, étrange, injugeable[23] ».

Comme le résumera Bernard, « *il s'en est suivi une brouille et une haine mortelle de mes parents contre moi* ». Il ne comprenait pas ce qui lui était reproché : il n'avait fait que respecter les souhaits de sa sœur. S'il avait averti leurs parents de son arrivée au Caire, elle en serait partie, comme il l'expliqua ; elle avait menacé de se tuer si sa mère entrait dans sa chambre. Il se justifia aussi en alléguant qu'il avait cru l'espoir d'un éventuel retour de Madeleine préférable pour atténuer le chagrin que leur donnait son absence. Il s'avéra évidemment que ce n'était qu'illusion de sa part. Maintenant, un retour à Paris devenait impossible, ses parents refusant de le recevoir ainsi que sa famille : « *On a clos portes et fenêtres.* » Puis ils lui envoyèrent quelque argent pour lui permettre de retourner immédiatement au Caire très vite[24]. La correspondance, sans être rompue, devient très rare au cours de cette année 1897 et les échanges sont essentiellement entre père et fils.

Fig. 65. Pablo Picasso,
Les Pauvres au bord de la mer,
1903, huile sur toile, 105,3 × 69 cm.
Washington, National Gallery of Art.

Les événements tels qu'ils furent relatés à Bonger[25] apportent plus de questions que de réponses. Quant aux raisons de la disparition de Madeleine, Bernard insinue que sa mère est à l'origine de leur séparation « *par toutes les sottes idées courantes et par les suspicions les plus injustes* », ce qui explique pourquoi elle refusera tout contact avec sa mère, même à l'approche de la mort. Il rendit pourtant bien compte de sa confession sur son lit de mort, mais il est peu probable qu'elle ait tout dit à son frère. En outre, « La Confession de Madeleine » qu'il rédigea n'est sans doute qu'une version édulcorée de ce qu'elle lui confia sur sa vie après avoir disparu. D'après ce qu'il en ressort, ce fut, quoi qu'il en soit, une triste histoire : « Tu sais combien je dus souffrir à la maison par la jalousie de notre mère qui n'hésita pas, pour me séparer d'une amie dévouée, à jeter sur cette amitié les plus fâcheux soupçons. Tu sais aussi que notre mère voyait d'un œil non moins jaloux le temps que je passais dans ton atelier, à parler, à poser pour tes tableaux ou à lire tes poèmes. » Ces scènes auraient accéléré la décision de Madeleine de se soustraire à l'influence de sa mère[26]. Madeleine voulut alors s'engager comme modiste à Paris. Mais ce métier se révélait trop peu exaltant, surtout qu'une relation aisée de ses parents, Madame Sonolet, lui proposait un plan beaucoup plus attrayant : venir s'occuper de ses cinq enfants à Arcachon et, en échange, lui apprendre l'anglais, ce qui lui ouvrirait les portes d'une importante maison de couture en Angleterre[27].

La proposition s'avéra être un traquenard de cette femme pour procurer à son mari une maîtresse séduisante qu'elle pourrait manipuler. Le 14 juin 1892, Madeleine se rendit à Nottingham accompagnée de Bernard père. Dès qu'elle fut seule, Monsieur Sonolet lui déclara sa flamme. Choquée, Madeleine télégraphia à son amie Charlotte Joliet pour lui demander de lui venir en aide. Grâce aux relations de celle-ci aux éditions Hachette, Madeleine obtint un poste de responsable à la Bibliothèque de la gare à Genève[28]. Elle y resta plusieurs années, tandis que ses parents la faisaient rechercher par la police. À Genève, à vingt-deux ans, elle eut une brève histoire d'amour avec un Russe, mais la famille la trouvait « ordinaire[29] ». Le couple se réfugia en Corse, où il séjourna pendant un mois, vivant une relation platonique semble-t-il. Mais Madeleine, qui dépendait entièrement de la bienveillance de son entourage, s'avéra fort imprudente dans sa conduite, et, à son retour, elle fut évidemment soupçonnée d'être la maîtresse de son compagnon, ce qu'elle nia dans sa confession : « Si j'étais disposée à avoir pitié de son âme, je ne m'intéressais nullement à son corps, et je m'étais bien gardé de violer mon honneur[30]. » Sa situation à Genève devenait certainement très inconfortable et il se peut qu'elle ait été contrainte de fuir la Suisse.

Grâce aux écrits de son frère dans le *Mercure de France*, elle avait pu retrouver sa trace. Le premier article publié en novembre 1894, avait en effet été signé : « *Écrit au Caire le 16 septembre 1894*[31] » et fut suivi par d'autres dans les numéros de janvier, février, mars et avril 1895 que Madeleine pourrait avoir vus en partie ou en totalité. Cependant, elle ne partit pour Le Caire que fin juillet 1895, elle avait donc réfléchi avant de rejoindre son frère. Madeleine transita rapidement par l'Italie, ce qui accentua la fatigue qu'elle ressentait déjà, « *pressée qu'elle était d'arriver vers nous et désireuse aussi de voir les chefs-d'œuvre que j'avais vus* ». Puis elle embarqua à Naples et arriva au Caire six jours plus tard. Son état se dégrada rapidement malgré les soins du docteur Fouquet au point qu'au « *bout d'un mois* [Madeleine] *avait déjà l'aspect triste de l'adieu.* [...] *Maintenant elle dort dans la terre de cette Égypte où j'espère encore retourner*[32] ». Le récit des événements tel que Bernard les présente manque cependant de vraisemblance : « La Confession de Madeleine[33] » parle du fils d'un pasteur protestant de Genève, mais nulle part d'un Russe. On peut penser qu'Émile a voulu cacher l'identité du jeune homme. Plutôt qu'une relation fidèle des événements, son récit est un acte de foi, rendu par un frère qui se sentait intimement lié à elle par la parenté de leur caractère et leur conduite. Il avoua plus tard pleurer chaque jour le moment où « *l'ange de la mort l'emporta vers Dieu*[34] ».

Bernard brûla la correspondance de Madeleine et celle de « son ami russe » qui contenait évidemment des références à ces événements tragiques[35].

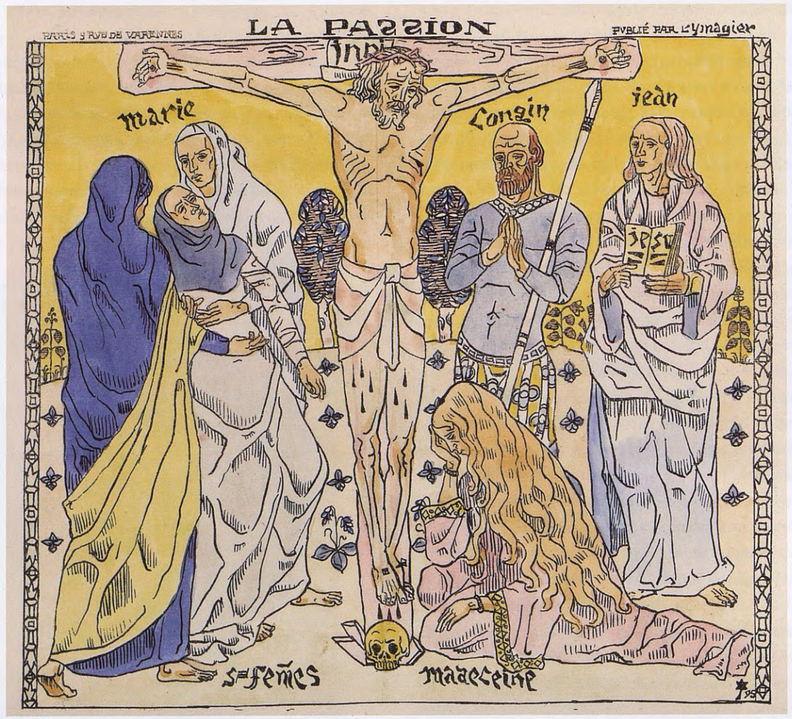
Émile, depuis un certain temps, était en proie à de vives inquiétudes concernant l'équilibre mental de sa sœur. Alors qu'il se trouvait chez Eugène Boch à Couilly en janvier 1891, il s'en ouvrit dans une lettre au docteur Gachet, qui avait soigné Vincent van Gogh. Il s'avère dans cette lettre que le peintre sollicitait sa venue à Asnières, dans le cadre familial, « *depuis fort longtemps il était question que vous nous veniez voir* ». Dans un premier temps, cette rencontre devait se faire pour que son ami parle avec son père « *de différentes choses* [le] *concernant* ». Mais le but de Bernard est tout autre : « *J'attendais ce moment impatiemment pour vous questionner et attirer surtout votre attention sur des choses d'un ordre plus grave il me semble. Sur ma sœur.* » Il décrit la détresse psychologique de sa sœur en des termes extrêmement précis et fait preuve d'une étonnante lucidité quant à leur mal-être commun : « *Connaissant depuis longtemps cette délicate débilité pour l'avoir expérimentée sur moi-même et ce peu de cuirasse de cœur ou d'âme* [...] *qu'elle a je conçois de grandes terreurs pour sa santé et pour son moral* », ne manquant pas au passage d'égratigner l'attitude de leurs parents : « *L'existence (que la nécessité (ô ma faute et l'art) où mes parents se croient de lui assurer un gagne-pain), que ce mot est laid, n'a rien qui puisse la sauver du mal fatal (disons-le) qui la menace* », pensant que ni son « *père* [...] *ni ma mère* [...] *ne sont aptes à sentir les délicatesses maladives de ce jeune cœur, ma sœur* ». Nul ne sait si « *l'échafaudage du grand œuvre si nous voulons ne pas assister à quelque prochaine catastrophe* » eut lieu ou pas et si les instructions données par Bernard au Docteur Gachet sur le déroulement de l'« *examen* » put se faire : « *Vous donc pourrez attaquer la question du repos par un examen préalable et amical à la maison et une conversation entre deux plats à table puis revenir indirectement vers mon père une autre fois, puis ma mère, mais cela à part, ainsi peut être réussirons nous* »[36].

Pendant ce temps, en Espagne, la situation de la famille empirait. En janvier, Hanenah mit au monde un deuxième garçon, que son parrain Zuloaga baptisa Fortunato.

Fig. 66. Artiste allemand du xvie siècle,
Ars Moriendi in *L'Ymagier II* (janvier 1895),
gravure. Pont-Aven, musée de Pont-Aven.

Elle commençait à devenir un fardeau pour Émile, qui lui reprochait de négliger les enfants, suggérant que son manque de soin était en partie la cause de leur mauvaise santé. Elle se languissait du Caire[37]. En outre, Émile ne recevait plus les 50 francs mensuels envoyés par Bonger[38]. À la fin d'avril, leur situation à Séville n'était plus tenable. Le 18 mai 1897, ils quittèrent la ville, pratiquement sans argent, en classe inférieure sur le bateau reliant Cadix à Port-Saïd. Zuloaga leur fit ses adieux en disant : « Vous avez quelqu'un qui vous aime en Espagne ; ne l'oubliez pas[39]. » Il allait bientôt prouver son amitié en envoyant *El Tango*, peinture d'Émile à l'exposition de Madrid précédemment mentionnée.

Les épreuves du séjour en Espagne furent un réel traumatisme pour Bernard, dans sa vie personnelle comme dans son art. Son quasi-empoisonnement lui avait fait entrevoir la mort. Sa sœur et les grands maîtres de la peinture étaient apparus dans son heure de peine. Une reproduction pourrait avoir nourri sa vision : celle d'une gravure sur bois, l'*Ars Moriendi*, faite par un artiste allemand du xvie siècle[40]. Cette image figurait dans le deuxième fascicule de *L'Ymagier* de janvier 1895 **[fig. 66]**, pour lequel il avait lui-même contribué avec sa lithographie *La Passion* **[ill. 154]**.



154
La Passion
1895, lithographie en noir aquarellée,
41,2 × 46 cm.
Collection privée.

1 Lettre de Bernard à son père, Grenade, 22 août 1896, Amsterdam, RPK, n° 211. Il donne son adresse : 47, Carrera de Darro.

2 Lettre de Bernard à sa mère, Grenade, 3 septembre 1896, Amsterdam, RPK, n° 212.

3 Lettre de Bernard à sa mère, Grenade, 15 septembre 1896, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; McW 2012, n° 190.

4 *Ibidem.*

5 Alfred Jarry et Remy de Gourmont avaient fondé la revue *L'Ymagier*. Ils publieront des gravures religieuses de Bernard.

6 Lettre de Bernard à sa mère, Grenade, 15 septembre 1896, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; McW 2012, n° 190.

7 Lettre de Bernard à sa mère, Grenade, 24 septembre 1896, Amsterdam, RPK, n° 214.

8 *AmV*, f° 133.

9 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Grenade, 8 septembre 1896, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 4.032 ; McW 2012, n° 188.

10 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, [après le 29 novembre 1899 (réponse à la lettre de son père reçue le 29 novembre 1899)], INHA, Ms. 537, f°s 70-75 ; McW 2012, n° 244.

11 Lettre de Bernard à sa mère, Grenade, [novembre] 1896, musée de Pont-Aven, Archives, n° M205. Pour expliquer sa maladie à Redon, Bernard ne parle que du « *véritable empoisonnement lequel m'ingurgita un médecin ignare* », sans mentionner l'incident du brasero ; lettre de Bernard à Odilon Redon, Grenade, 24 novembre 1896, publiée in *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren… à Odilon Redon*, présentées par Arï Redon, textes et notes par Roseline Bacou, Paris, José Corti, 1960, pp. 205-207 ; McW 2012, n° 197.

12 Lettre de Bernard à sa mère, Grenade, [automne 1896], Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; lettre de Bernard à sa mère, Grenade, 15 septembre 1896, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; McW 2012, n° 190.

13 Lettre d'Héloïse Bernard à son mari, Grenade, 20 [novembre 1895], Paris, Custodia, N° 2002-A.773.

14 Wildenstein Institute/Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán 1598-1664, Catálogo razonado y crítico*, vol. I, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009, n° 48, pp. 204-206.

15 Voir Nicole Dacos, « Peter de Kempeneer », in *The Dictionary of Art*, t. 17, New York, 1996, pp. 895-897.

16 Roger Marx, « La Saison d'art », *La Revue universelle*, 13 juillet 1901, n° 28, pp. 649-652 ; voir cat. expo. *Le Chemin de Gauguin*, Saint-Germain-en-Laye, 1985, p. 95 ; cat. expo. *Maîtres français. xixe-xxe siècles*, Paris, galerie Schmit, 7 avril-19 juillet 1986, n° 1. Le tableau appartenait à Roger Marx. Voir vente Roger Marx, Paris, galerie Manzi-Joyant, 11 au 11 mai 1914, n° 2, *Portrait de l'artiste*. Debout, en sombre manteau à pèlerine, le visage de face, il est tête nue, et tient son pinceau de la main gauche. À côté de lui, sur le mur bleu-vert, un crucifix. Signé d.c. : *Émile Bernard*. Daté Séville 1897, 92 × 60,5 cm (Lugt 74333).

17 Bernard ne vendit cette œuvre à Bonger qu'en 1902. La dédicace dut être ajoutée à ce moment-là. Voir lettre de Bernard à Bonger, Colombes, 26 juin 1901, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 66 ; McW 2012, n° 266 : « *Je vous enverrai la toile avec les aquarelles. Je les fais encadrer. J'y joindrai une toile que je vous avais donnée autrefois et qui ne vous fut jamais remise : un portrait de moi* » ; et lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 20 décembre 1902, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 67 : « [J'ai laissé] *à la maison de Colombes pour vous remettre les croquis de Constantinople, et un portrait de moi, portant une dédicace ainsi conçue : À mes amis de Hollande.* »

18 La contribution de Pablo Ruiz était une immense scène représentant une femme sur son lit de mort, intitulée *Science et Charité* (Barcelone, Museu Picasso. Christian Zervos, *Pablo Picasso. Œuvres de 1895 à 1906*, I, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1932, n° 10, *La Malade*, pl. 7), qui avait pour but de provoquer une réponse émotionnelle du public.

19 Bernard exposa chez Vollard du 10 au 22 juin 1901 ; l'exposition Picasso eut lieu du 25 juin au 14 juillet. *Les Mendiants espagnols* ne figurèrent pas à l'exposition Bernard, mais l'*Autoportrait au crucifix* était présenté sous le n° 42. L'*Autoportrait* de Picasso datant de fin 1901 (Paris, musée Picasso) a été pourvu du même fond bleu et du même lourd manteau noir, bien que le crucifix n'y soit pas… Voir Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Munich, Prestel Verlag, 1974, t. 2, pp. 35-36.

20 Lettre de Bernard à sa mère, Séville, 7 janvier 1897, Amsterdam, RPK, n° 216 ; McW 2012, n° 200 ; lettre de Bernard à son père, Séville, [24 janvier 1897], Amsterdam, RPK, n° 217 ; McW 2012, n° 202 ; lettre de Bernard à sa mère, Séville, [février 1897], Amsterdam, RPK, n° 218 ; McW 2012, n° 203.

21 Lettre de Bernard à sa mère, Séville, 7 janvier 1897, Amsterdam, RPK, n° 216 ; McW 2012, n° 200.

22 Lettre de Bernard à Bonger, Séville, 12 janvier 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 41 ; McW 2012, n° 201.

23 Lettre de Redon à Bonger, Paris, 24 avril 1897 ; voir Suzy Lévy, *Lettres inédites d'Odilon Redon*, Paris, José Corti, 1987, p. 63 (extraits).

24 Lettre à Bonger, Alexandrie, 31 août 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 45 ; McW 2012, n° 210.

25 Lettre de Bernard à Bonger, Séville, 12 janvier 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 41 ; McW 2012, n° 201.

26 « La Confession de Madeleine », dans *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 16r°.

27 *Ibidem.*

28 « La Confession de Madeleine », dans *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 17r°. L'auteur Georges Joliet, résidant à Asnières en 1888, avait publié plusieurs volumes chez Hachette, peut-être était-il le père de Charlotte ?

29 Voir aussi la lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 3 avril 1898, Amsterdam, RPK, n° 231 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 61-64 ; McW 2012, n° 217.

30 « La Confession de Madeleine », dans *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 17.

31 Émile Bernard, « À Tâtons », *MdF*, novembre 1894, pp. 224-226.

32 Lettre de Bernard à Bonger, Séville, 12 janvier 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 41 ; McW 2012, n° 201.

33 « La Confession de Madeleine », dans *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 17r°.

34 *La Vie de ma sœur Madeleine*, BCMN, Ms. 374 (1.1), f° 16r°.

35 Lettre de Bernard à Bonger, Séville, 12 janvier 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 41 ; McW 2012, n° 201 ; lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 3 avril 1898, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 61-64.

36 Lettre de Bernard au docteur Gachet, Couilly, chez Eugène Boch, [janvier 1891], coll. part.

37 *AmV*, f° 138.

38 Lettre de Bernard à Bonger, Ibrahimieh près Alexandrie, 19 juillet 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 44 ; McW 2012, n° 208. Bonger n'avait donné aucune suite aux lettres que Bernard lui avait envoyées de Séville. Le peintre supposa donc que son mécène n'avait rien reçu : « *N'avez-vous point reçu mes lettres d'Espagne ? Il se peut que non car en Espagne, les employés, m'a-t-on dit, se payent en décollant les timbres des enveloppes mises à la boîte.* »

39 *AmV*, f° 146.

40 *L'Ymagier II*, janvier 1895, p. 109.

La Porte d'un caravansérail
1900
(détail ill. 175)

Chapitre X

Grandes machines

mai 1897 – fin 1900

Débarqué sans argent au Caire à la fin de mai 1897, Bernard eut la chance de trouver à la poste de Port-Saïd une lettre contenant 100 francs envoyée par un généreux donateur. Des cousins d'Hanenah leur accordèrent l'hospitalité pendant quelques jours, et l'un d'eux, Alfred Homsy, leur donna un peu d'argent[1]. La famille s'installa bientôt dans un petit appartement[2]. Bernard fabriqua lui-même un lit, tandis qu'un voisin persan leur donnait un berceau, des chaises et un divan. En échange, l'artiste lui proposa de peindre son portrait pour dix livres égyptiennes. Une modeste commande du directeur de l'école française des Frères des Écoles chrétiennes leur permit de subsister pendant un certain temps et la réalisation d'un rideau de scène et de coulisses pour un théâtre tenu par les religieuses de Choubrah rapporta 250 francs[3].

Le chagrin et l'oubli

Mais le malheur s'abattit sur eux lorsqu'en juillet 1897, le petit Fortunato, que son prénom ne suffisait manifestement pas à protéger des maladies dont il était sans cesse la proie, mourut ; il avait à peine six mois. Son grand frère, Pierre-Otsi, était lui aussi toujours malade et, dans un sursaut désespéré pour tenter au moins de sauver son fils aîné, Bernard emmena le reste de la famille à Ibrahimieh, le long d'une côte sablonneuse près d'Alexandrie, d'où il venait pour travailler au Caire. En vain. Quelques semaines plus tard, en août, Otsi succombait à son tour. Portant lui-même sous le soleil ardent ce petit corps vers sa dernière demeure, l'artiste fut frappé d'un véritable sentiment d'irréalité[4]. Bernard fut brisé par ces deuils qu'aiguisait l'indifférence de ses parents et de la famille d'Hanenah[5]. Il payait très cher le secret de la mort de Madeleine et estimait que la rancune dont ses parents l'accablaient devait prendre fin : « *Ces deux tombeaux sur lesquels nous pleurons ont-ils suffisamment remplacé à vos yeux le châtiment d'un crime imaginaire que je n'ai jamais commis*[6] ! », se lamentait-il. Il exprimera son chagrin dans un poème poignant intitulé *Après la mort de l'enfant…*[7] :

Il n'est plus là, la chambre est vide ; le courage
M'abandonne et je pleure et laisse mon ouvrage
Que je l'accusais trop, parfois, de déranger.
Oh ! s'il était ici, si, l'entendant bouger,
Je pouvais sur son front, sur ses yeux, sur son âme
Reposer ma douleur qui toujours le réclame !
Si je pouvais sur lui poser encor mon front…
Mais personne… il est mort ; et je n'ai que l'affront
De me voir seul, bien seul, tout seul, seul dans ma peine.
[…]

À Paris, sur le plan des affaires, les perspectives étaient sombres. À l'initiative de son père, il avait montré quelques œuvres récentes dans une petite exposition de courte durée chez Vollard[8]. Seulement, « *personne n'en a soufflé mot – silence – oubli* ». Seul Puvis de Chavannes jugeait son travail très en progrès, dans un compte rendu que lui avait fait sa mère : « *De la maîtrise, de la sûreté, un acquis plus complet.* » Cependant, Bernard comprenait que les nouveautés superficielles à la mode avaient seules des chances de plaire à Paris alors que lui, au contraire, tenait « *aux vieux maîtres, aux grands maîtres, aux maîtres éternels* ». Il voulait que son art fût « *réfléchi, droit, sincère, manifestant par une beauté générale un idéal de Beauté* » et se démarquer du goût des « *esthètes de café-concert* »[9].

155
Jeune Égyptienne au parc de Choubrah
1897, huile sur toile, 72 × 56 cm.
Collection privée.

sa peinture était « *trop claire et trop plate, en somme non modelée* ». Son expérience de la peinture espagnole lui avait appris à porter davantage d'attention au « *modelé* » et à la « *couleur* »[13]. Malheureusement, ses doutes furent confirmés par trois mois de silence de la part de Bonger dont le goût était résolument plus attiré par son style synthétique.

La seule note positive depuis son retour au Caire, « *en compensation de la muflerie parisienne*[14] », était l'offre de collaborer à la revue belge, *Le Spectateur catholique*, qu'il avait reçue du directeur Edmond De Bruijn. Ce dernier, fondateur et rédacteur de la publication qui paraîtra de 1897 à 1900, visait au « renouveau du débat sur la modernisation de l'art et de l'esprit religieux ». Il fit « appel au talent graphique » de Bernard, notamment pour illustrer le poème de saint François d'Assise[15] mais aussi au talent de décorateur de Félix Vallotton et Maurice Denis. Sans doute inspiré par la lecture de la « *série de magistrales études autour du sujet qu'il traite dans son livre impatiemment attendu* » que Huysmans donnait à lire dans *L'Écho de Paris* dès le 27 octobre 1897, fragments de son futur roman *La Cathédrale*[16], Bernard donna à De Bruijn quatre croquis d'un plan pour un projet de cathédrale qui reflète ses expériences récentes en matière de décoration d'églises. Il ne se limite pas à un style précis, mais mêle par exemple le gothique italien à des formes d'inspiration égyptienne, comme le plafond articulé par paliers. Naturellement, l'intérieur devait être couvert de fresques de grandes dimensions[17]. Ce contact avec le mouvement belge pour le renouveau du catholicisme, se révélera bientôt fructueux pour Bernard.

Après la mort de leurs enfants, rester à Ibrahimieh ne se justifiait plus. Émile et Hanenah revinrent au Caire, où ils louèrent un appartement à Choubrah, non loin du théâtre pour lequel il avait travaillé[18]. Il partit peindre en plein air aux alentours d'un « *magnifique couvent, ancien palais plein de beaux jardins et de constructions orientales*[19] », peuplé de religieuses se promenant sous les arbres **[ill. 155]**[20]. L'artiste adopta, dans ces études, le style impressionniste mesuré qu'il avait développé dans ses vues du jardin entourant l'Alhambra. Il espérait que ces œuvres-là seraient plus facilement vendables.

Bernard fit dans ces jardins la connaissance d'une femme remarquable qui résidait au couvent pour des raisons de santé : Mademoiselle Coste, enseignante et auteur d'une nouvelle méthode de grammaire. Une fois guérie, elle put s'installer en ville et Bernard peignit son portrait **[ill. 156]**, le premier qu'il réalisait depuis son retour d'Espagne, exécuté dans son nouveau style inspiré des maîtres anciens et particulièrement de Zurbarán. L'œuvre témoigne d'une grande présence et d'une grande estime mutuelle.

Bernard s'imagina être la victime d'un complot ourdi par les critiques et les marchands d'art parisiens s'accordant pour dire « *étouffons cet homme réfléchi et volontaire* », vision probablement assez proche de la vérité[10]. Il craignait que, bientôt, Vollard, « *dirigé* […] *par mes ennemis* », n'expose plus son travail récent. À la décharge du marchand, il faut reconnaître qu'il ne lui confiait pas ses meilleures œuvres. Le seul endroit où l'on pouvait voir ses œuvres en permanence était à Colombes, chez sa mère, malheureusement dotée d'un « *caractère si aigu* » qu'elle n'encourageait guère les visites à son avis[11]. Bonger avait pourtant vu, chez elle, ses récentes peintures espagnoles, ses « *grands paysages de Grenade* » (voir chapitre IX) et un « *musicien avec femmes nues dans l'herbe, au fond un château* »[12]. Impatient de connaître sa réaction, le peintre semble s'être alarmé du manque de réaction de Bonger. Il crut nécessaire de motiver son changement de style, lui expliquant qu'en Espagne il s'était aperçu que Mademoiselle Coste avait coutume de marcher pieds nus dans des sandales, « *avec une canne et une longue robe comme celles des Arabes*[21] ». Elle est ici étendue sur un divan, vêtue d'une robe rouge et bleu foncé, les pieds nus, confortablement adossée à un coussin de chintz. Comme à l'accoutumée, le fond est turquoise, ce qui produit un contraste coloré d'un très bel effet. La touche est fluide, comme dans *Les Mendiants espagnols* **[ill. 152]**. Ce portrait restitue magnifiquement la noblesse du visage du modèle, dégagé, au regard profond, traité dans un clair-obscur tranché, qui donne à cette pose non conventionnelle et informelle un ton d'autorité.

Une réelle affection naquit entre Bernard et cette femme « *fort intelligente, d'esprit élevé* ». Mademoiselle Coste

156
Portrait de Mademoiselle Coste
1897, huile sur toile, 102 × 130 cm.
Collection privée.

se révéla non seulement une amie de cœur mais aussi un appui extrêmement précieux sur le plan matériel. Elle le présenta en effet à des « *gens en réputation*[22] » au Caire, notamment à l'éditeur d'une revue culturelle italienne, *L'Arte*[23], à laquelle Bernard contribuera abondamment par des poèmes, des descriptions de voyages, des essais critiques sur l'art et, par épisodes, son *Roman de Fatime*. Tous ses écrits étaient d'abord soumis et discutés avec cette demoiselle, qui lui procura également des leçons de dessin à donner à Marguerite, âgée de dix-huit ans, fille du « *plus riche banquier juif du Caire*[24] ». Enfin, l'aide financière qu'elle semblerait avoir apportée à la famille s'avéra vitale.

La trilogie égyptienne

Bernard avait pris une grande décision à son retour au Caire, « *frapper un grand coup avec 10 grandes toiles* […] *je vais faire comme Zola fait ses romans, c'est-à-dire avec ordre, comme un ouvrier, patiemment, consciencieusement et avec réalisme et idéal. Je veux résumer l'Égypte qui s'en va car Le Caire perd de plus en plus sa beauté*[25] ». Ce projet l'occuperait, prévoyait-il, pendant au moins un an ou un an et demi ; à son achèvement il pourrait rentrer fièrement en France[26]. Il s'agissait, semble-t-il, de développer les possibilités en germe dans *Les Mendiants espagnols*, en créant d'autres œuvres d'aussi grand format et d'une force comparable sur des thèmes orientaux, suivant deux axes de recherche qu'il n'avait pas encore abordés depuis son départ pour le Levant : la peinture religieuse et la peinture de genre. Jusqu'à présent, ses œuvres à sujet religieux se limitaient à des décors d'églises, inamovibles et donc impropres à lui assurer une place dans l'histoire de la peinture française. Les aquarelles de Constantinople demeuraient les seuls témoins de sa fascination pour la beauté de la nature et pour la culture pittoresque – aux yeux d'un Occidental – des peuples du Moyen-Orient. À l'évidence, une série d'œuvres de grand format sur le sujet répondrait à ces ambitions.

Bernard travailla, semble-t-il, avec fébrilité, à ce vaste programme d'études des mœurs orientales. Début novembre, il annonça à sa mère l'achèvement d'une grande toile, *Femmes puisant de l'eau*, dont il était très content. Il l'avait faite en un mois et demi et son exécution lui avait « *rompu les os* » et l'avait « *ruiné en couleurs et en modèle*[27] » **[ill. 157]**. Avec celle-ci, deux autres grandes toiles portent la date de 1897 : *Vendeurs d'oranges* **[ill. 158]** ; et *Coin du Mouled* **[ill. 159]**. Une autre peinture se rattache clairement au même groupe : *Zingaras* **[ill. 160]** mais elle est datée de « 1898 ». Pour chacune de ces œuvres, il a utilisé une toile de format vertical, sensiblement de mêmes dimensions que *Les Mendiants espagnols* (181 × 119 cm). Son expérience du travail à échelle monumentale lui permettait d'affronter avec assurance l'agencement de figures grandeur nature sur de vastes surfaces. Ces grands formats démontrent sa stupéfiante facilité à maîtriser un nouveau style pictural. La touche ne trahit aucune hésitation et les harmonies de couleurs sont établies avec précision. Cependant, même si chacune de ces compositions représente une notable prouesse sur le plan de la solidité de la construction, elles trahissent une certaine incohérence dans la conception. *Les Mendiants espagnols* doivent leur unité à leur objectif commun, même si celui-ci est désespéré et misérable alors que les tableaux de mœurs orientales, plus descriptifs, ne bénéficient pas de ce lien dramatique. Chaque personnage, étudié d'après le modèle vivant à l'atelier, offre une magnifique étude de caractère. Mais les compositions sont quelque peu statiques, dépourvues de naturel. Bernard pose ses figures contre des fonds qui donnent l'impression d'être des toiles, alors que les premiers plans, neutres et plats, sont animés par des natures mortes. L'introduction de celles-ci crée un contraste avec les ombres foncées des personnages, vraisemblablement nées de l'éclairage des séances de pose dans l'atelier ; enfin des décors naturels sont suggérés au moyen d'un mur ou d'un arbre et un paysage esquissé fait office de fond, sans quasiment de plans médians. C'est pourquoi les figures ne s'intègrent pas pleinement dans leur environnement. La seule exception est peut-être la peinture la plus lumineuse du groupe : *Femmes puisant de l'eau*, devenu thème de prédilection du peintre depuis son séjour à Tantah. Une tonalité blonde donne l'impression convaincante d'une scène d'extérieur, rendant la lumière plus homogène. Cette toile lui avait donné beaucoup de mal, non seulement de par ses grandes dimensions, mais parce que parmi ses modèles figurait un bébé, « *un enfant nu, qui n'a pas été le moindre de mes soucis* […] *impossible de le faire tenir en place deux secondes*[28] ».

Bernard était sûr d'avoir pris la bonne voie pour l'art moderne. Il s'éloignait de plus en plus du monde parisien de l'avant-garde, dominé par les Nabis et l'Art nouveau. Il critiquait la tendance à faire de l'œuvre d'art un objet de luxe et d'amusement. Dans cette lutte, il pensait avoir trouvé un allié en Zuloaga : « *Je m'éloigne de plus en plus de tout ce*

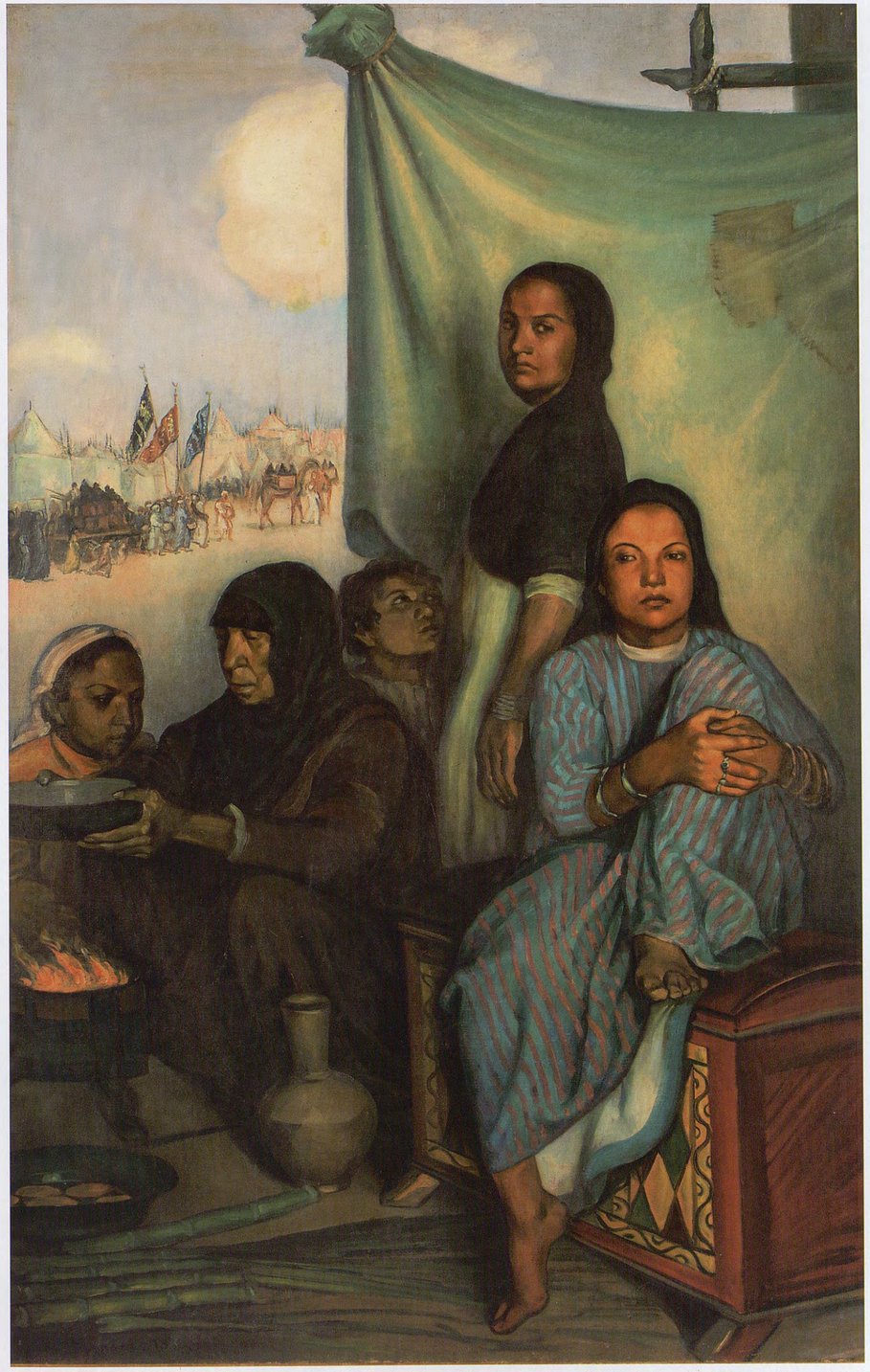
157
Femmes puisant de l'eau
1897, huile sur toile, 180 × 120 cm.
Collection privée.

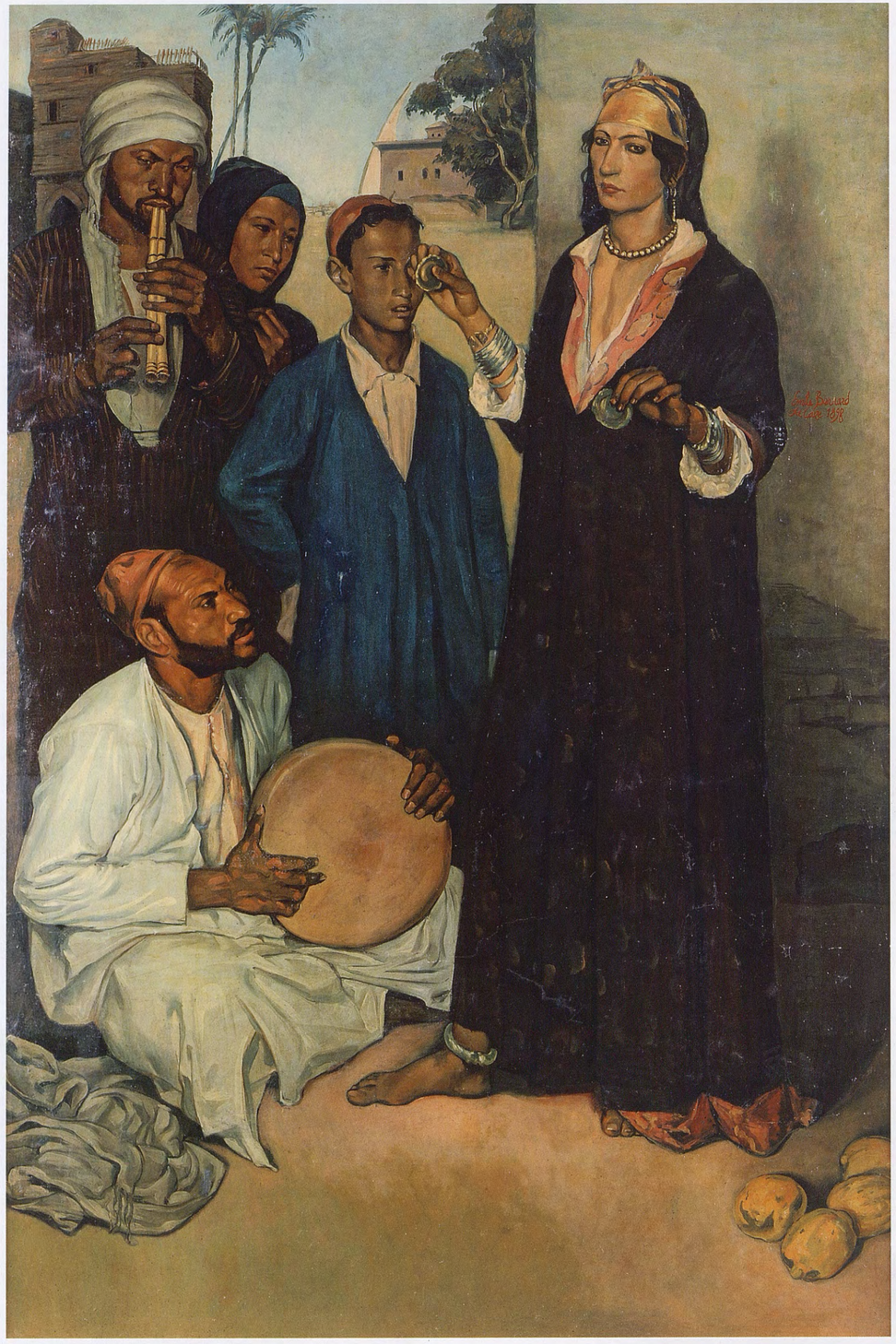
Pages suivantes

158
Vendeurs d'oranges
1897, huile sur toile, 180 × 120 cm.
Collection privée.

159
Coin du Mouled
1897, huile sur toile, 180 × 117 cm.
Collection privée.

Emile Bernard





160
Zingaras
1898, huile sur toile, 180 × 120 cm.
Collection privée.

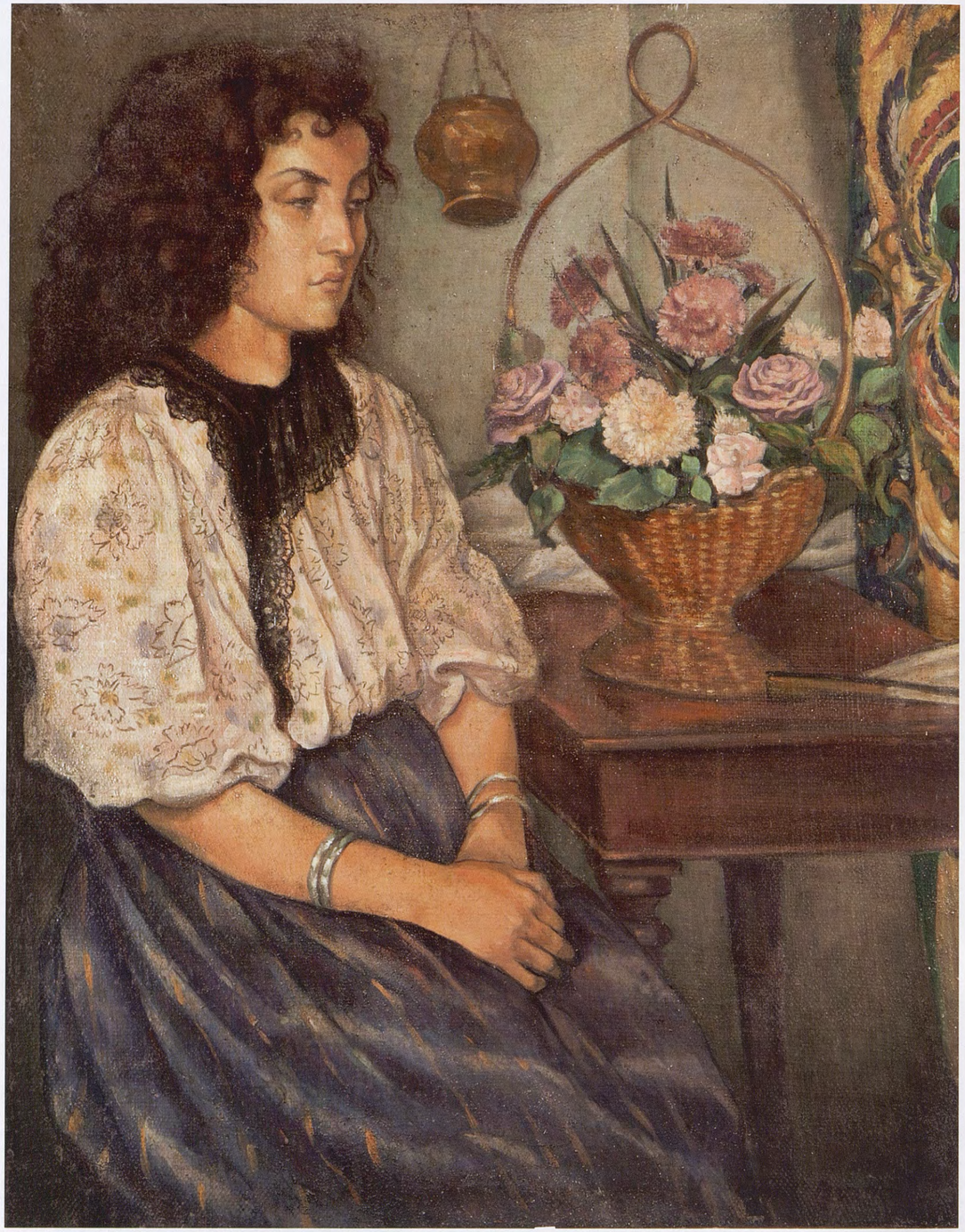
qui peut faire de la peinture un joyau, un crépon japonais, un panneau de paravent[29]. »

La relative sécurité financière dont Bernard jouissait pour le moment menaçait d'être compromise par les frais de matériel qu'impliquait la réalisation de ces grandes toiles, mais aussi par ses onéreuses ambitions littéraires qui se mêlaient à ses autres aspirations artistiques. En dépit de la réalité des faits, il restait convaincu que ses projets d'écriture lui rapportaient et continueraient de le faire. Il voulait publier à compte d'auteur deux ouvrages de poésie : *Susurrements* et *Hiboux et phalènes*, espérant aussi pouvoir vendre un roman par « *bulletins de souscription* », au Caire mais également par l'intermédiaire de sa mère et en Hollande grâce à son amatrice Sara De Swart[30]. Il relut les *Poèmes en prose* de Baudelaire, *Le Désespéré* de Verlaine, les *Cantilènes* de Moréas, et les *Contes cruels* et *Nouveaux contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam. La ferveur religieuse de Huysmans exerça sur lui une profonde influence : à la suite de la visite de l'écrivain à sa mère à Colombes, à la fin de la décennie, Bernard entama une correspondance animée avec lui[31] et demanda à Héloïse de lui envoyer tous les petits fragments de prose ou de poésie qu'il avait écrits[32].

Son ami Vincent van Gogh lui avait fait découvrir l'œuvre de Huysmans. Évidemment, il se sentait une grande parenté d'âme avec l'écrivain qui avait « *écrasé le rationalisme et les misérables amis de l'art d'après nature ou de reportage* ». Bernard lui relata sa carrière depuis son départ de France en mars 1893 (chapitre VIII), avec une emphase marquée sur les projets de décoration religieuse à Samos, à Tantah et au Caire[33]. Huysmans partagea avec lui son projet de fonder, à Ligugé, une « colonie d'artistes chrétiens […] à l'ombre du vieux cloître qui y existe ». Bernard, enthousiaste, compara aussitôt ce dessein avec celui du monastère de Beuron, en Bavière, où Verkade était entré et se remémora ses propres idées de créer, à vingt-trois ans, une société des Anonymes (chapitre VII). Selon Bernard, il était nécessaire que l'aristocratie vienne au secours de l'art religieux : « *Évidemment la Foi, Dieu, le Christ, la Religion en un mot, sont le foyer, le vrai et seul foyer de l'Art.* » Étant marié, il lui était impossible d'être oblat dans le couvent. Par conséquent, il sollicitait de Huysmans le droit de pouvoir mettre une part de lui-même dans son œuvre et était prêt à se rendre en Europe pour cette noble cause[34]. Mais Huysmans freina ses ardeurs en lui précisant qu'il était préférable qu'il « commence à essuyer seul les plâtres » car il entendait « qu'en fait d'art, les moines ne s'imaginent pas devoir me régir […]. Ce serait la bêtise de Beuron voulant mettre tout le monde dans le même moule[35] ». La *Crucifixion* que Bernard envoya à Huysmans fut jugée seulement « intéressante[36] ». L'amertume de Bernard est perceptible devant le peu de cas que l'écrivain fait de sa peinture : « *Je tombe à une désorientation absolue sous le rapport de moi-même. Je ne sais plus, plus du tout, si ce que je fais vaut ou ne vaut pas* […]. *Enfin, j'ai eu la hardiesse de vous envoyer cette esquisse et j'ai repris un peu de joie à la tâche sachant qu'elle ne vous déplaît pas trop. Du moins je crois à vos paroles, sachant que votre amabilité n'irait pas jusqu'à me leurrer sur mes croûtes.* » Lui qui se croyait en parfaite communion d'âme avec Huysmans se retrouve soudain complètement déconcerté par son manque d'enthousiasme, au point de lui suggérer un allégement de leurs échanges de correspondance : « *J'aurais toujours un grand plaisir et un grand encouragement dans vos lettres, mais ce serait vraiment abuser de vos précieux instants que de m'obstiner à vous entretenir* »[37]. Huysmans abandonna le projet peu après la mort de son ami, l'artiste Charles-Marie Dulac[38], qui partageait l'initiative du couvent artistique. Il se retira à l'abbaye Saint-Martin de Ligugé, en même temps que Paul Claudel, jusqu'en 1901.

L'appartement que louait la famille à Choubrah était devenu trop exigu pour les tableaux monumentaux que le peintre avait entrepris. D'autant plus qu'un troisième enfant, encore un garçon, était né le 27 mai 1898. Pensant, plein d'optimisme, qu'ils allaient enfin échapper à la maladie et au malheur, Bernard parla d'« *un enfant réparateur des chagrins et de l'espoir déçu* ». Un beau *Portrait d'Hanenah* évoque le sentiment mêlé des parents. Elle semble être de nouveau enceinte mais la mantille de deuil autour de son cou, souvenir d'Espagne, et son visage pensif expriment la douleur vécue, tandis qu'un bouquet éclatant posé sur la table annonce l'espoir d'avoir un autre enfant **[ill. 161]**. Il fut prénommé Auguste-Antoine-Odilon, en l'honneur de Redon, et eut pour parrain le comte Antoine de La Rochefoucauld[39].

La générosité de Mademoiselle Coste, associée aux gains des leçons de dessin, leur permit d'emménager dans un logement plus spacieux du quartier arabe. La famille s'installa avant la fin d'avril dans les vastes salles vides du harem de Mehmet Ali à Beth el Bahri[40]. « *Les plafonds en bois ouvragé étaient à stalactites, les salles très grandes étaient dallées de marbre noir et blanc, ouvrées de crédences de la même matière, et aérées de si nombreuses fenêtres que la lumière entrait de partout*[41]. » Bernard fabriqua lui-même les meubles de son nouveau logis. Il pouvait enfin travailler dans un atelier digne de ses ambitions artistiques. La vente



161
Portrait d'Hanenah
1898, huile sur toile, 100 × 79 cm.
Collection privée.

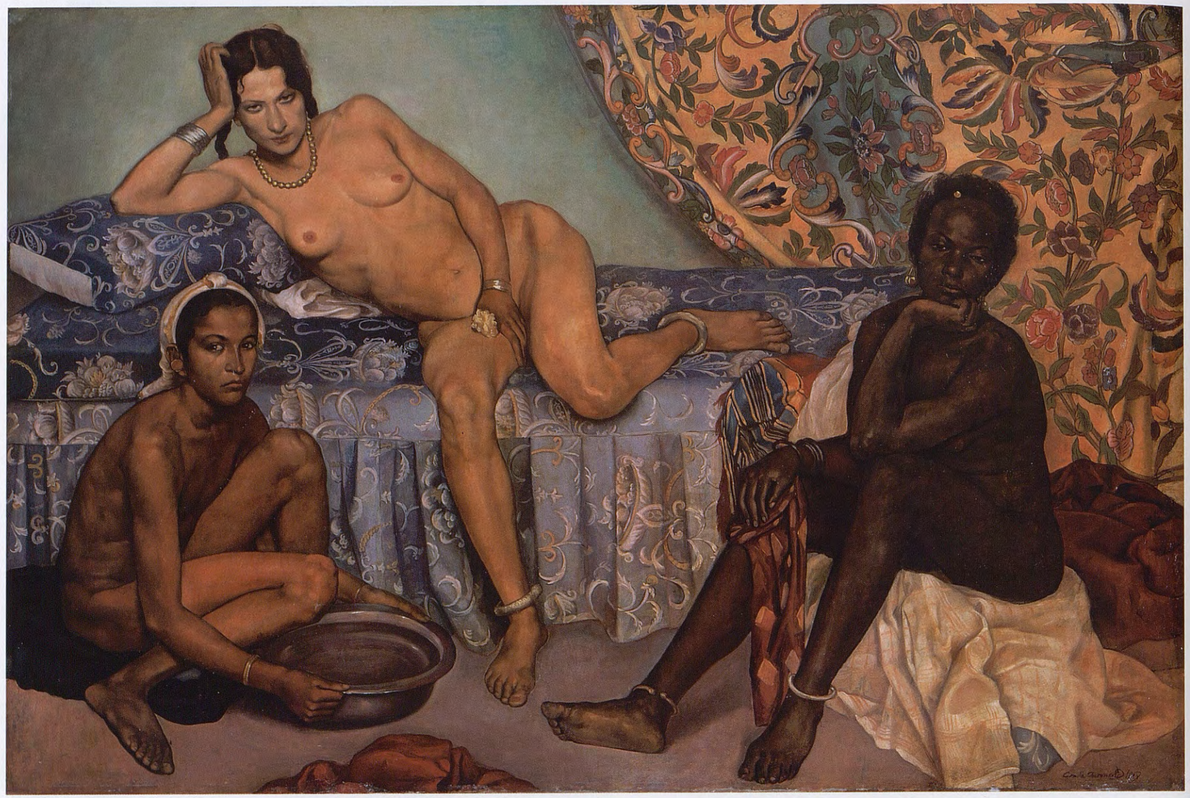
d'un tableau à Sara De Swart[42], pour 150 francs, lui permit d'engager pour de bon son projet grandiose. Une fois le travail commencé, rien ne pouvait plus l'arrêter. Malgré toutes les difficultés qu'il pouvait rencontrer, il se déclara : « *Mûr pour mon grand œuvre sur l'Orient*[43]. » La première peinture de la série fut *Les Fellahs au travail*, dit aussi *La Corvée des fellahs*, immense toile de deux mètres par deux mètres cinquante représentant des nus masculins : « *C'est une énormité dont pour mes trente ans je veux me payer la folie*[44]. » Ce thème lui était venu en regardant « *la florescence humaine des fellahs* » qui lui inspirait des « *visions grandioses* ». Ces gens « *presque nus, puissants, ensoleillés* » étaient pour lui « *une révélation de ce qu'est la vie humaine, la vraie vie humaine, celle de l'air et de la terre imprégnée de clarté, de sève et de beauté* »[45]. Le tableau n'a pu être localisé et seul un document photographique noir et blanc permet d'en apprécier la puissance **[ill. 162]**.

Ce projet jusqu'à présent théorique prenait corps. Cette œuvre monumentale devait être suivie de neuf autres auxquelles l'artiste travaillait plus ou moins simultanément, évoquant leur genèse avec élégance comme la semence de ce que « *l'Égypte avait déposée lentement en moi* ». La réalisation de ces ouvrages exigeait un travail de recherche colossal, en autodidacte, pour combler les lacunes de ses connaissances. Le travail s'appuyait sur l'étude d'après le modèle vivant : « *Je ne faisais rien que d'après nature* » et il recrutait ses modèles « *dans les rues, les cafés, les lupanars* ». L'un d'entre eux, un certain Aly, qui posa pour plusieurs des nus, finit presque par faire partie de la maisonnée, rendant à l'occasion divers services à la famille[46].

Il est évident cependant que *La Corvée des fellahs* ne repose pas uniquement sur l'observation du modèle. Tandis qu'il en étudiait la composition, Bernard reçut de sa mère un ouvrage sur le Nu qu'il lui avait demandé. Même si ce livre contenait, à son avis, trop de reproductions de peintures modernes visant « *à une fin perverse et excitatrice des sens* », il pouvait y trouver aussi « *le Beau seul* » mis en valeur par Titien, Giorgione, Pontormo, Carrache. Même Rubens l'emportait sur les modernes lorsqu'il rendait la chair de ses nus, comme un « *oreiller de bonheur* ». Les fellahs devaient donc leurs poses aux maîtres anciens, que Bernard vénérait tant[47].

Cet art de plus en plus inspiré par celui des maîtres anciens plut d'emblée à Mademoiselle Coste, qui, en voyant les peintures, se serait exclamée : « *Ça, c'est pour le Luxembourg, ça c'est pour le Louvre.* » Bernard attribuait, lui, cette qualité uniquement à « *la réalité extraordinaire et puissante* » de l'Égypte. Quoi qu'il en soit, *Les Fellahs* demeurent effectivement une remarquable création car il ne faut pas oublier que la seule formation que Bernard ait reçue sur le plan théorique datait de son séjour de quelques mois – de septembre 1884 au début de l'année 1886 –, à l'atelier Cormon ; formation bien vite écourtée par son renvoi prématuré en mars 1886. Or, il avait entrepris de relever le défi majeur auquel se confronte le peintre académique : la représentation correcte d'un nu accomplissant une action significative, au sein d'une composition complexe. La toile est majoritairement composée d'hommes nus, « *puissants* », qui creusent le sol et transportent de la terre. Ils travaillent, apparemment, tous dans un but commun : l'aménagement de canaux d'irrigation. À droite, quelques femmes préparent leur maigre repas. Les différentes poses visent à suggérer la diversité des tâches ainsi que l'enchaînement des mouvements des personnages. Ces groupes denses, aux gestes artificiels, figés, manquent toutefois de naturel, défaut peut-être inévitable dans la mesure où Bernard tentait de traduire « *la réalité extraordinaire et puissante* »[48] de la vie égyptienne sur un mode héroïque. Le procédé avait aussi ses avantages : il permettait de souligner le caractère intemporel de ce labeur récurrent, qui incombait aux fellahs depuis des millénaires.

162
Les Fellahs au travail, dit aussi ***La Corvée des fellahs***
1898, huile sur toile, 200 × 250 cm.
Localisation actuelle inconnue.



163
Les Trois Races
1898, huile sur papier marouflé sur toile, 120,7 × 180,3 cm.
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

164
Musiciens arabes
1898, huile sur toile, 119 × 179 cm.
Collection privée.

Ces grandes toiles n'étaient nullement des commandes. Elles représentaient pour Bernard l'aboutissement logique des idées qu'il nourrissait sur son rôle dans l'histoire de l'art. Ses réflexions étaient hautement idéalistes : il percevait l'art du passé comme la pure expression de choix opérés par les artistes. En réalité, historiquement, les œuvres de grand format répondaient généralement à une commande et, à l'époque, dans le cadre du Salon où les artistes rivalisaient, elles pouvaient être achetées par l'État. Seules, de telles perspectives justifiaient l'investissement en temps, en argent et en matériel. Bernard ne disposait, initialement, d'aucun de ces atouts : ses mécènes, La Rochefoucauld, Bonger et De Swart n'étaient pas en mesure d'installer chez eux des œuvres aussi gigantesques. Sa formation : elle était bien trop brève pour lui permettre de concourir pour le Salon, même s'il l'avait souhaité, et puis, n'avait-il pas affirmé par écrit son horreur du Salon et du système académique soutenu par l'État[49] ? Pour finir, sa participation au Salon des Indépendants, nouvellement créé, lui avait peu rapporté. Réalisant que son œuvre se noyait dans la masse, il avait décidé, en juin 1894, de ne plus jamais y exposer[50], ce qui le rendait plus ou moins dépendant d'Ambroise Vollard. Celui-ci s'était révélé, lors de la vente successorale de Julien Tanguy, le 2 juin 1894, un acteur majeur du marché de l'avant-garde, prêt à reprendre le flambeau des regrettés Theo van Gogh et Tanguy. Héloïse Bernard l'avait aussitôt invité à venir à Colombes[51]. Mais le marchand était beaucoup plus disposé à acheter les tableaux de Gauguin, Van Gogh et Cézanne qu'il vit chez elle que des œuvres de son fils. Il hésita, puis se décida à montrer pour la première fois le travail récent de Bernard pendant huit jours en mai 1897, sans susciter une seule réaction de la critique ni vendre un seul tableau.

Les chances d'obtenir une exposition personnelle à Paris, chez Vollard ou ailleurs, étaient donc minces. Touché par les efforts soutenus de Bernard, Redon essaya de le faire connaître et d'user de son influence pour lui organiser une exposition à Paris : « Il serait bien que l'on sache un peu plus ce qu'il a fait. C'est vraiment un chercheur ardent et volontaire qui a droit à la justice[52]. » Vollard finira par céder à sa pression en 1901 seulement.

Pendant ce temps-là, Bernard devait nourrir sa famille, en travaillant « *sans relâche* », sans espoir de vente. Les gains de ses leçons et de ses travaux littéraires et éditoriaux ne compensaient pas les dépenses. Pécuniairement, le désastre paraissait inévitable et cette situation le minait moralement : « *J'écrivais, je peignais, j'étais père et mère de famille, je sculptais, je faisais des meubles etc…* » Il était de plus en plus convaincu de l'incapacité d'Hanenah à élever ses enfants et à se charger des soins du ménage, problème aggravé par la mauvaise santé persistante de leur dernier fils, Odilon[53]. Il ne lui restait qu'une seule solution : vendre un peu plus de l'« argenterie de famille », en l'occurrence les œuvres de Van Gogh, Gauguin et Cézanne de sa collection qui intéressaient si fortement Vollard[54] et décider ce dernier à lui acheter ses œuvres de jeunesse. Les négociations se prolongèrent pendant un certain temps et Émile mit sa mère en garde : il ne se faisait aucune illusion sur les intentions de Vollard, ne voyant en lui qu'un « *exploiteur*[55] ». Elle avait reçu de son fils des instructions précises quant aux prix qu'elle devait en demander[56]. Une transaction fut conclue pour quatre tableaux de Van Gogh au début de l'année 1899, pour un montant de 690 francs, somme qui tombait à point nommé, Bernard ayant un « *horrible* » besoin d'argent[57].

Dès lors, ses soucis financiers momentanément disparus, plus rien ne l'empêchait de réaliser ses grandes machines conçues « *comme une sorte de livre racontant, par les yeux, la vie orientale*[58] ». Dans une peinture intitulée *Les Trois Races*, trois nus féminins, appartenant à des groupes

ethniques différents, sont représentés[59] **[ill. 163]**. Les figures s'intègrent dans un motif décoratif, sans que leur nudité soit idéalisée. Toutes trois fixent le spectateur, conférant ainsi une présence et une immédiateté saisissantes à la scène. L'effet en est accru par les motifs lumineux des draperies aux couleurs heurtées ; Bernard le décorateur textile donne ici sa pleine mesure. Pour ce qui est du décor, il renvoie aux *Musiciens arabes* **[ill. 164]**, celui de la maison de Bernard. Une note intime est apportée par la figure d'Hanenah, à gauche, debout dans l'embrasure de la porte, avec un enfant dans les bras, probablement Odilon qui était né en mai. Quant aux modèles des *Trois Races*, l'artiste les recruta dans les maisons « *de prostitution* » du Caire : « *Je versais deux francs cinquante à la proxénète et j'emmenais la femme chez moi, elle mangeait avec nous ; puis je la reconduisais ; car elle n'avait pas le droit d'être seule dans la rue* »[60].

Ce tableau remarquable a été récemment perçu comme un exemple de la manière dont Bernard avait tenté un mélange puissant de colonialisme et de perversité sexuelle[61]. Dans le contexte de l'entreprise de Bernard, pareil jugement paraît tout à fait superficiel et trop « politiquement correct ». Les odalisques qui abondèrent dans la peinture du xixe siècle étaient destinées à émoustiller le public masculin de la bourgeoisie européenne. Ce tableau, au contraire, fait preuve d'un réel souci documentaire. Les femmes elles-mêmes, à l'instar de l'*Olympia* de Manet, ne s'offrent pas à la

Fig. 67. Caricatures des œuvres refusées pour le Salon de 1870, in *Album Stock*. Collection privée.

délectation du spectateur ; elles ne prennent pas des poses suggestives ou langoureuses ; avec une certaine pudeur, elles cherchent à cacher leur corps, et ce qu'elles montrent est plus anatomique que libertin.

Le caractère analytique de ces corps de femmes est aussi réel que les motifs qui les entourent. Comme l'*Olympia*, elles regardent le spectateur sans aucune réserve, mais ici avec un certain ennui qui trahit l'acceptation de la fatalité de leur condition. Les nus de Rubens, ces « *oreillers de bonheur* » représentés sur les reproductions envoyées par sa mère sont oubliés et c'est plutôt la « *géante* » disparue de Cézanne, ce nu « *de femme vraiment immense* » qu'il avait vu dans la boutique du Père Tanguy qui hante sa mémoire à présent[62].

La pose tout en souplesse de la femme sur le divan, avec sa hanche proéminente, est assez semblable, à ce que nous en connaissons par une caricature au grand nu de Cézanne [fig. 67]. « *Unique, sain, surprenant, énorme* » sont les termes louangeurs dont use Bernard pour décrire le tableau, et ils s'appliquent tout aussi bien aux *Trois Races* d'Égypte[63]. Le caractère factuel, documentaire est encore plus flagrant dans sa *Fumeuse de haschich* **[ill. 165]** : « *Cette femme étrange était une prostituée que j'ai regardée bien souvent le soir dans son étal (car ici elles ont un quartier à part et se voient dans des sortes de cages comme des félins).* » Fatma, c'était son prénom, est vêtue d'une tunique légèrement transparente ornée de rayures d'aspect brillant, probablement dorées. L'anneau qu'elle porte dans le nez indique son origine ethnique, ghāziya, et elle fume du haschisch dans une pipe à eau, nommée *gosa*[64]. Bernard a laissé un récit révélateur de sa relation avec Fatma, le modèle représenté dans cette peinture[65].

Bernard ne se situe pas ici non plus dans un rapport de sensualité avec la prostituée du Caire mais montre plutôt une fascination profonde, presque anthropologique, pour son existence. Il finira par « *oser lui proposer de venir jusque chez moi, poser, un soir, emballé. Je lui fis la proposition et l'affaire s'arrangea moyennant un franc cinquante la séance.* […] *Voici des vers où, avant de l'avoir pour modèle, déjà j'avais essayé de la peindre* » :

> *Elle gît affaissée, au fond de son étal,*
> *Sous la lampe, allumant à son éclat brutal*
> *Quelques fils d'or semés dans ses voiles funèbres*
>
> *Fatma vient du pays des fauves, du désert,*
> *C'est un amour trop vrai, trop fruste qu'elle sert ;*
> *Ses yeux sont deux couteaux luisant dans les ténèbres*[66].

Comme dans *Les Trois Races*, l'absence totale de sensualité donne sa qualité réaliste à cette peinture. L'œuvre qui – *mutatis mutandis* – s'approche le plus de ce remarquable tour de force dans l'évocation du personnage est le splendide portrait de Mademoiselle Coste, précédemment évoqué.

Ses œuvres sur la vie orientale, Bernard comptait les exposer en Belgique plutôt qu'à Paris car ce qu'il lisait « *entre les lignes des revues et du* Mercure en particulier » lui faisait croire en des « *bienveillances presque confraternelles et aussi à des hommes de plus de droiture* »[67]. Le poète symboliste belge, Max Elskamp, lui avait écrit d'Anvers une lettre d'éloges, accompagnée d'un exemplaire dédicacé de son livre *La Louange de la vie*. Cofondateur du musée de Folklore d'Anvers, il partageait l'admiration de Bernard pour les anciennes gravures sur bois et le considérait comme supérieur à Pissarro, Gauguin et Van Gogh[68]. Bernard sentait que sa « *nature vraiment flamande* », caractéristique qu'il partageait avec Huysmans, lui dictait « *de commencer là* ». Si, par sa nature profonde, son œuvre risquait de susciter

165
Fumeuse de haschich
1900, huile sur toile, 114 × 85 cm.
Paris, musée d'Orsay.

une cabale à Paris, il espérait un accueil plus favorable à Bruxelles, « *centre très actif de l'effet nature et d'art* » qui faisait « *loi dans beaucoup de revues françaises* ». Bruxelles avait, en outre, l'avantage pour lui « *d'être* catholique *et* non juive »[69].

Pour le moment, il avait besoin de couleurs pour travailler ses tableaux, sans quoi ils seraient « *moins riches, plus monotones et plus rebutants* ». Le « *bleu d'outremer* » et la « *laque carminée fine* »[70] récemment envoyés par ses parents lui permirent d'entreprendre ce qui est peut-être le chef-d'œuvre de sa période égyptienne : *Femmes puisant de l'eau du Nil* **[ill. 166]**. Il décrivit sa nouvelle grande œuvre dans une lettre datant de la première semaine de février 1899 : « *Ce sont des femmes en voiles de soie noires dans la campagne. Gamme de noir donc, avec beaucoup de notes claires (roses, jaunes, verts etc.)*[71]. » De cette immense toile, de trois mètres de large, se dégage un profond respect pour le mode de vie égyptien. L'artiste y traite à nouveau le thème qui s'était d'emblée emparé de son imagination lorsqu'il avait commencé de peindre sur toile à Tantah : des femmes, telles des caryatides, portant toutes sortes de récipients sur la tête. Il a divisé résolument la composition en deux groupes de figures grandeur nature, séparés par une vue du Nil. Les femmes de droite se succèdent le long de la rive, d'énormes jarres vides oscillant sur leurs têtes tandis que celles de gauche remplissent leurs cruches ou leurs seaux, les pieds dans l'eau, ou bien s'apprêtent à s'en retourner chez elles, lourdement chargées. Il est incontestable que ces figures ont été soigneusement étudiées à l'atelier mais elles sont aussi reliées avec subtilité par des gestes et des regards qui se répondent et par une lumière dorée d'après-midi qui assure l'harmonie de l'ensemble.

Comme dans *La Corvée des fellahs*, le sujet en est un pénible labeur quotidien, immémorial, dont l'élégante lenteur est suggérée par un « déroulement progressif du geste[72] ». Ces *Femmes* révèlent néanmoins une évolution par rapport au précédent traitement de ce thème. Le peintre a non seulement choisi ici un moyen plus complexe et subtil pour unifier la composition, il a aussi développé son style dans le sens d'un certain académisme. Alors que la toile précédente conservait de nombreuses réminiscences de Zurbarán par un clair-obscur cru, artificiel, et une simplification des formes, toute trace d'abstraction semble ici avoir disparu. Les figures sont exécutées avec une parfaite précision et les draperies témoignent de la volonté du peintre de

166
Femmes puisant de l'eau du Nil
1900, huile sur toile, 227,3 × 307,1 cm.
Lille, palais des Beaux-Arts.

parvenir à un rendu exact de la forme : « *Je tâche d'achever le plus possible.* » Cette méthode de travail est très exigeante ; c'est une pratique académique qui nécessite du temps. Au stade final, *Femmes* porte la date de « 1900 » mais la correspondance du peintre indique qu'il les a commencées au début de 1899. En outre, avec cette nouvelle technique, Bernard prend dans un certain sens le contre-pied de tout ce qu'il a fait dans sa jeunesse quand il tentait d'obtenir un effet maximal avec une extrême économie de moyens. Et pourtant, tout en renouant avec sa facilité naturelle, qui avait tant impressionné ses premiers professeurs, il ne tarde pas à adapter son style à ses nouveaux objectifs : « *Je prends d'ailleurs un goût tout particulier de la perfection.* » Il définit même cette œuvre importante d'« *étude de style pur* ». Cette fois, Bernard sent que sa persévérance n'est pas complètement vaine ; percevant ces œuvres comme « *un effort défini qui comptera* », et qui lui permettra d'« *aller au public* »[73].

En mars 1899, il travaillait à la troisième œuvre de sa trilogie égyptienne, *Les Prostituées du Caire*, destinée à être une célébration de sa nouvelle palette : « *le coloris vénitien* », une « *folie de coloris* »[74]. Si *La Corvée* représentait une « *stricte étude de nus* » et *Femmes puisant de l'eau* une « *étude de style pur* », *Prostituées* était une « *stricte étude de costumes* »[75]. La représentation extrêmement pittoresque de la prostitution au Caire témoigne de la libéralité relative dont la profession jouissait. Pour Bernard, ces trois œuvres représentaient les fondements de la réalité égyptienne.

L'approche de Bernard dépassait largement la simple évocation savoureuse d'un pays exotique, il concevait sa série, d'une portée documentaire, comme une sorte de « *livre racontant l'Égypte à l'Europe*[76] ». Hormis sa trilogie montrant les occupations essentielles des hommes et des femmes du pays, il exécuta des toiles plus petites, moins strictement régies par un programme – et donc plus pittoresques –, décrivant des scènes de rue du Caire au quotidien. Sur un plan plus général, l'ensemble remettait en cause la civilisation occidentale que Bernard jugeait corrompue. Les Égyptiens, selon lui, formaient un peuple non encore perverti par la société moderne, « *une prétendue civilisation qui n'est qu'une barbarie industrielle et financière* ». En vivant dans le voisinage de ses modèles, en les invitant à sa table, il s'immergeait dans leur milieu naturel, à travers lequel il ressentait la marque d'un « *grand passé hiératique* »[77] : « *C'est l'allure libre de l'homme et de la femme loin d'une civilisation contrefaite.* […] *C'est à cette allure seule que l'art peut se régénérer ; la vie biblique – non protestante – naturelle et divine à la fois, car rien de plus surnaturel que le naturel pur.* » Quand « *je parle de la santé de l'art, je dis : il faut la vie rude du désert à l'art qui veut se raviver : il faut l'homme nu, beau sous le soleil ; la femme souple, agile* »[78]. Ce que Bernard percevait de la beauté sensuelle, simple et majestueuse des Égyptiens le confortait dans sa conception de la bonté de l'humanité, non corrompue par la civilisation moderne. Il lui semblait que leur état d'esprit, qui les amenait à accepter la condition humaine avec sérénité, les immunisait contre ce qu'il jugeait les fléaux de la vie moderne : le doute et le matérialisme. Cette idéalisation de l'Égypte et de ses habitants donne lieu à une vision très particulière de l'orientalisme. Bernard projetait sur Le Caire ses rêves d'un lieu encore vierge de toute civilisation occidentale. Pourtant, à cette époque même, la ville se modernisait rapidement. Des plans d'urbanisme ou la construction de lignes de tramways entraînaient la démolition de quartiers entiers. Mais Bernard voulait préserver le « *caractère particulier*[79] » de l'Orient, qu'il décrivait poétiquement comme un « *dernier reflet de l'Éden*[80] », un havre de beauté, vierge de progrès.

Il n'était pas le seul alors à porter ce regard sur l'Orient. Les Français, en particulier, adhéraient volontiers à cette conception d'un Orient véritable, avec sa culture complexe, dont les résonances venaient d'une civilisation ancienne.

Fig. 68. Émile Bernard, son épouse Hanenah et Otsi, c. 1896-97, photographie. Collection privée.

Alors que les « Anglo-Saxons » s'étaient imposés dans la gestion du pays, surtout depuis l'occupation du Caire par les Britanniques en 1882, les Français se complaisaient dans l'idée d'être les seuls capables de pénétrer le vrai caractère du pays. Déjà, le peintre orientaliste Ludovic Lepic, déplorant la destruction du Caire et l'adoption de l'habillement occidental qui ébranlaient ce rêve français, écrivait en 1884 : « L'Orient est mort au Caire[81] ».

Cependant, Bernard était le seul à conjuguer cette mystérieuse complexité de l'Orient avec la sensualité que lui attribuaient traditionnellement les écrivains occidentaux, même ceux qui avaient beaucoup voyagé en Égypte. Gustave Flaubert incarne, bien sûr, le voyageur par excellence, qui décrivit par le menu les aspects voluptueux et érotiques de la vie égyptienne. Bernard alla beaucoup plus loin : il épousa une Cairote et fonda avec elle une famille [fig. 68] ; il ne s'installa pas dans le quartier européen mais à Choubrah et porta l'habit traditionnel. Dans son travail, il s'efforça ardemment de conjuguer en un seul geste magistral deux objectifs peut-être inconciliables : à la fois restituer avec tendresse la réalité quotidienne de la vie en Égypte, à travers des scènes représentatives, et élever ces grandioses compositions au rang d'hommages à la beauté naturelle, magnifiée, du peuple égyptien. Pour atteindre cette idéalisation des formes, il avait recours aux principes académiques, sanctionnés par le temps. Et cette dernière opération était essentielle à ses yeux car une simple description des mœurs d'Égypte n'aurait pas satisfait son désir d'Idéal – Dieu –, qu'il voyait s'incarner dans la beauté physique, sensuelle même des personnes.

Cette démarche l'éloignait du monde de l'art dont il dépendait pourtant matériellement. Par réaction, il interpréta son manque de succès sur le marché de l'art comme une vertu, comme le signe de l'excellence de sa démarche. Ses fresques l'avaient conforté dans son aptitude à travailler des œuvres de grand format et la taille de ses peintures lui paraissait conforme à l'élévation de son entreprise. Dans le même temps, leurs vastes dimensions constituaient un obstacle puissant à son éventuelle intégration dans le système du marché de l'art, qu'il méprisait.

« *Aller au public* »

Réussir à Paris comme peintre idéaliste présentait pour l'artiste deux obstacles majeurs : le premier écueil concernait son nouveau style, qui allait à rebours de la tendance générale de l'art moderne ; la seconde difficulté était de réussir à détruire son image de protagoniste de l'avant-garde.

Seul le peintre moderniste avait alors quelque poids à Paris. En mars 1899, sa mère avertit Émile que son nom figurait parmi les participants à une exposition de la galerie Durand-Ruel. Cette manifestation était censée présenter un panorama des mouvements avant-gardistes français, à la veille de la grande exposition de 1900, et la liste des exposants est révélatrice de l'histoire de l'art en marche. Cézanne, Gauguin, Van Gogh et Redon étaient cités comme chefs de file d'une génération née de l'explosion de courants et de styles après l'impressionnisme. L'exposition prendra la forme d'un hommage à Redon, entouré de jeunes peintres. L'opposition entre les disciples de Gauguin et les néo-impressionnistes paraissait oubliée : les exposants comptaient parmi eux un sous-groupe de Nabis et un autre de néo-impressionnistes. Bernard était rattaché à un autre sous-groupe, en compagnie de Filiger, sous l'égide d'Antoine de La Rochefoucauld [fig. 69]. Le critique et écrivain André Mellerio, qui assumait les travaux de secrétariat pour cette exposition, rédigea la préface du catalogue.

Bernard était représenté par deux œuvres datant de Pont-Aven, issues de la collection de La Rochefoucauld : un « panneau d'armoire » **[ill. 104]** et une « tenture »[82] **[ill. 108]**. Il comprit qu'il devait son admission aux interventions de son mécène et de Redon, qu'il remercia l'un et l'autre

Fig. 69. Charles Filiger, *Comte Antoine de La Rochefoucauld*, 1896, gouache et rehauts d'or sur carton, 40 × 22,5 cm. Collection privée.

chaleureusement pour leur action en sa faveur. Il avait, depuis quelque temps, des échanges de correspondance réguliers avec Redon qu'il avait toujours admiré, le considérant comme le seul vrai peintre symboliste ; il avait écrit un article élogieux sur lui en 1893 dans *Le Cœur*, revue parrainée par La Rochefoucauld. Toutefois, les lettres de Redon sont empreintes de retenue : il garde toujours ses distances tandis que Bernard se livre avec une touchante respectabilité : il l'informe par exemple que sera publié prochainement un article de sa main dans *L'Arte*, où son « *nom sera proclamé et une étude, fort modeste mais des mieux intentionnées, signée de mon nom, vous fera connaître sur la terre de l'Égypte*[83] ». Redon répond avec courtoisie, se mettant même à la disposition de son jeune admirateur : « Si jamais j'ai quelque pouvoir, je vous serai aussitôt utile[84]. » Bernard le remercie avec effusion de se soucier de lui en dépit des « *vaines cabales* » qui ont entaché sa réputation[85]. Et ce ne fut pas une mince satisfaction pour lui que de constater qu'aucun des disciples de Gauguin n'avait su ou voulu assurer la présence de leur maître à l'exposition[86].

La Rochefoucauld lui écrivit une longue lettre pour l'informer de l'accrochage et de l'accueil par la critique. D'après son « topo de l'exposition », le panneau d'armoire occupait un angle d'une salle où se trouvait aussi la tenture, placés près d'œuvres de Redon. Une salle attenante, plus petite, rassemblait les néo-impressionnistes[87]. La grande salle était occupée par les Nabis. D'après La Rochefoucauld, la contribution de Bernard fut très admirée. Alors, curieux de lire la réaction des critiques, l'artiste demanda à sa mère de lui envoyer les coupures de presse, étant « *mis en demeure de prouver à tous ici ce que je suis et ce qui se passe à Paris* ». Il lui réclama également l'article de Jourdain paru sur lui en septembre 1893 dans *La Plume*. Bernard détestait se faire valoir mais il le fallait pour s'assurer des commandes au Caire, où sa situation financière était loin d'être confortable. Il ne doutait pas qu'une fois connu, son nouveau style attirerait l'attention : « *Il faut que je sorte de mon abîme* »[88], pensait-il.

Seulement, il ne recueillit que très peu de critiques favorables susceptibles d'être montrées au Caire. Gustave Geffroy avait précisé, au sujet de son armoire : « Non sans un beau savoir d'artisan, de figures telles que l'on peut voir aux devants d'autels et aux calvaires bretons[89]. » Il est vrai que l'écrivain avait apprécié, dès 1892, ses audacieuses peintures synthétistes de Bretagne aux Indépendants, dans lesquelles il avait perçu « une humanité fruste[90] ». En revanche, les remarques d'Yvanhoé Rambosson, qui écrivait pour *La Plume*, étaient moins gratifiantes, alors que Bernard était en droit d'attendre davantage de ce partisan du symbolisme que cette maigre réflexion sur la « jolie couleur[91] ». Cela valait également pour le *Mercure de France* et sa colonne régulièrement confiée à André Fontainas, grand admirateur de Gauguin[92]. Bernard réalisa alors combien sa longue absence de la scène artistique parisienne avait nui à sa carrière. Il était temps pour lui de commencer à soigner son image auprès de la critique : il demanda à sa mère d'envoyer de sa part une collection des *Cantilènes* à Natanson, directeur de *La Revue blanche*, avec une dédicace : « E. Bernard à *M. Natanson pour la sympathie qu'il a bien voulu lui témoigner à propos de l'exposition chez Durand-Ruel de mars 1899* » en lui expliquant sa démarche : « *Sa sympathie au milieu des aboiements m'a fait plaisir et je tiens à le lui dire et à le lui commémorer.* »[93].

Il attirait pourtant des amateurs. Une femme de sa connaissance, venue visiter l'exposition, s'insurgea contre la pauvreté de la représentation de Bernard, que celui-ci attribua d'emblée aux machinations des suiveurs de Gauguin qui le haïssaient : « *L'original n'est pas aimé par la contrefaçon.* » Alors qu'il avait sorti les Nabis de l'École des beaux-arts, ceux-ci se comportaient maintenant comme des lâches, sans aucune gratitude pour lui qui avait contribué « *à les faire connaître* » à son ami Aurier, « *qui fut ma conquête, et vraiment notre meilleure (on peut en juger à présent qu'il n'y est plus), ils auraient eu à patienter* ». S'il conservait une haute opinion de Denis, les autres ne méritaient que l'étiquette de « *Requin Gauguin* »[94].

Apparemment cette exposition marquait une trêve entre les Nabis et les néos ; mais le retour de Bernard au sein de l'avant-garde parisienne, sans les raviver, n'estompait pas les vieilles querelles avec le clan Gauguin. Son ambition n'était certes pas de réussir grâce à des œuvres appartenant à un passé artistique qu'il considérait de surcroît comme dépassé. Il voulait conquérir le monde de l'art par un grand coup qui devrait en même temps démontrer son évolution artistique et son parti pris moral.

Pendant ce temps-là, dans la lointaine Égypte, il faisait provision de raffinements nés d'une approche picturale, explorée depuis peu. Il croyait fermement en sa nouvelle méthode de traitement de la couleur, qu'il appelait « *le coloris vénitien* ». Cette méthode, il songeait à l'appliquer à son tableau annuel sur le thème de la Passion « *dont le clair-obscur, la couleur et les mouvements feront tout l'intérêt* ». Il s'y préparait « *par de grandes promenades, par des courses dans les montagnes ou dans les villages arabes pleins de types féroces* » cherchant à amasser une « *totalité d'émotions singulières et profondes avant que de me mettre à l'œuvre* ». Ce sentiment lié à la peinture était pour lui « *la voie du grand* art »[95].

Sa situation ne respirait guère la grandeur, pourtant. Il donnait des cours de peinture aux filles de banquiers et avait la satisfaction de voir ses élèves progresser. La nécessité de clarifier sa méthode et d'expliciter ses procédés d'exécution lui était profitable : « *Mes leçons en sont de vraies pour moi et m'apprennent beaucoup.* » Mais les palais où il enseignait étouffaient sa véritable nature : « *Chez les riches en costume de croque-mort, je me sens guindé, affadi et quasi-calicot*[96]. » Pour l'œuvre qu'il avait en tête : « *Le Christ nu mort, St Longin sous la figure d'un très laid personnage percera le flanc du Sauveur tandis qu'une tourbe de grotesques grimacera d'infernale façon autour de lui ; un groupe affaissé et douloureux, Saint Jean, Marie, Madeleine*[97] », il lui fallait se retrouver.

À qui Bernard devait-il d'avoir reçu en mai une invitation à participer au Salon d'art religieux de Durendal à Bruxelles ? L'exposition avait une ambition importante, celle de rassembler des artistes contemporains de toute l'Europe qui proposeraient des tableaux mais aussi des sculptures et objets religieux. L'abbé Henry Moeller, l'organisateur, avait expressément sollicité la présence de Maurice Denis en lui demandant : « Indiquez-moi quelques adresses (complètes) des plus grands artistes de Paris et de France. […] C'est une occasion unique pour les vrais artistes de s'affirmer en art religieux[98]. » Maurice Denis, qui participera avec six œuvres, pourrait avoir suggéré le nom de Bernard. Parmi les autres exposants se trouvent Eugène Grasset, avec neuf œuvres ; Puvis de Chavannes ; mais aussi Armand Point, Alphonse Osbert et Alexandre Séon ; parmi les Belges on trouve Léon Frédéric, tandis que l'Allemagne est représentée par Friedrich von Uhde. Il est certain, en tout cas, que le peintre s'attendait à être invité car quelques jours auparavant il avait annoncé à sa mère le commencement d'une grande composition représentant les saints Paul, Pierre et Jean[99], avant de lui confirmer sa contribution au Salon de Bruxelles : « *Je m'y prépare par trois tableaux religieux, il s'agit de frapper un grand coup*[100]. »

Pour les saints, Bernard choisit un grand format ; à nouveau, il peignit ses figures grandeur nature, tirant profit de l'expérience acquise lors de l'exécution de *La Corvée des fellahs*. Le peintre s'est :

« *Attaché à rendre le caractère des trois communions chrétiennes : le Protestantisme, l'Église Romaine, l'Église Orientale. St Paul personnifie la première de ces communions : c'est la force rigide, c'est le législateur courbé vers la Terre et abusant de sa Raison. St Pierre représente une force mûre, ferme, inébranlable, et St Jean représente l'éternelle jeunesse de la Foi, de l'Enthousiasme et de l'Idéal. C'est lui qui convie St Pierre plongé dans les ténèbres de l'occident à relever la tête, et à contempler les lueurs qui traversent la nuit de ce monde. Un jeune enfant assis à côté de débris antiques représente le génie chrétien. Il est muni d'ailes d'or, tient une croix enrubannée de rouge (la douleur) et une plume (l'éloquence ailée). Il semble plutôt rêver que prêter attention à ce qui se passe autour de lui*[101]. »

Le 27 mai, il informait sa mère de la progression de son travail : « *Mon 1er tableau, Les 3 apôtres, est à peu près fini ; il le serait si je me bornais à l'exécution de ma conception, mais il y a un vide et je vais le boucher avec un petit ange que je ferai sur Odilon nu*[102]. »

Ces personnages **[ill. 167]**, vivement éclairés, ressortent sur un fond sombre et sont remarquablement peu idéalisés. Ils paraissent même tellement réels que l'on ne peut manquer de penser aux personnes qui ont posé dans l'atelier de Bernard, telles qu'il les décrit dans l'*Aventure de ma vie* : « *Je sentais leur noblesse, leur simplicité, leur naïveté même, et cet amour et cette vénération de la nature et de Dieu qui forme le fond de leur grande âme mystique*[103]. » La plupart étaient des voisins grecs ou coptes et ces modèles ont parfaitement interprété la scène que Bernard voulait transposer sur sa toile.

La principale œuvre destinée à Bruxelles devait représenter une crucifixion avec, au centre, *La Conversion de saint Longin* (huile sur toile, 200 × 250 cm, localisation actuelle inconnue). Bernard avait choisi cet épisode sciemment : l'histoire raconte qu'un centurion réalisa, au moment de percer le flanc du Christ de sa lance, qu'il avait tué le Sauveur et se convertit sur-le-champ. Selon lui, cette histoire pouvait s'interpréter allégoriquement comme « la conversion du xixe siècle finissant, soit la science impie devenant chrétienne[104] ». Il expliqua avec force détails sa composition :

« *La perspective est sacrifiée pour obtenir d'abord une sorte de tumulte de vision. Le principal personnage, ainsi que le Christ, est d'une taille supérieure à celle des autres, et la couleur du côté gauche est d'une variété qui paraît contraire au sujet. Voici mon idée là-dessus. Le côté gauche de la toile représente des personnages indifférents au martyre, ou ne s'y intéressant que passagèrement, par curiosité pure. Un vieillard en turban compatit peut-être seul. Il s'agissait de concentrer la douleur dans le côté droit du tableau, dans le côté de la Vierge et de St Jean. C'est pour arriver à noyer ce coin dans l'ombre et dans la monotonie triste des coloris foncés que j'ai donné au côté de gauche l'éclat plus haut cité. Si j'ai mis à la droite du Christ cette foule égoïste et indifférente de gentils et non à gauche comme le dogme qui réserve à la Mère cette place honorable, c'est que j'ai pensé que Jésus se sacrifiant à ce peuple pour son rachat plaçait surtout en lui son amour. Enfin si Ste Madeleine est d'une couleur si éclatante c'est qu'il fallait manifester la vanité du monde, dont elle avait été possédée. Par l'expression de son visage et la pose d'offrande de soi en*

expiation aux souffrances du divin maître, j'ai racheté ce qui, extérieurement, pouvait contredire le sentiment de son âme en cet instant. Il restait un point à faire sentir, c'était la douleur de la Mère. Celle-ci j'ai voulu l'exprimer non point par Marie elle-même, laquelle en mère divine doit être résignée et close dans sa peine, mais par une mère humaine, au premier plan s'enfuyant de terreur et serrant contre elle son enfant. Longin personnifie la réflexion profonde du coupable à qui tout à coup se dévoile l'infini de ses crimes inconscients. C'est une tête d'athée, car Longin représente notre siècle. La tête de mort placée au pied de la Croix signifie, selon la tradition, la victoire de Jésus-Christ sur la mort. J'ai ajouté une tête d'idole qui témoigne aussi du triomphe du christianisme sur le monde antique[105].»

De nouveau, les voisins posèrent pour la plupart des figures, y compris pour Marie et le Christ, auquel le peintre français, orientaliste, Georges Gasté, prêta ses traits[106]. Un autre modèle, l'astronome italien Buscalioni, avec qui Bernard s'était lié d'amitié, posa pour Longin, saint Paul et plusieurs des soldats[107] **[ill. 168]**.

En juillet, l'artiste commençait une troisième toile pour Bruxelles, une *Annonciation* **[ill. 169]**. Puis, en septembre, doutant soudain de la voie à suivre sur le plan du style, il en fit une seconde sur ce thème **[ill. 170]** : une «*de chic et sans modèle*» et une autre d'après nature[108]. Le contraste entre ces deux versions est éloquent. Celle réalisée «*de chic*» est une prudente reprise de tableaux de la Renaissance, remontant peut-être à la découverte par Bernard de l'art de Pedro de Campaña (Pieter de Kempeneer), à Séville (chapitre IX). Les deux figures sont posées dans des attitudes élégantes qui témoignent de sa connaissance du *contrapposto*[109] de la Renaissance. L'autre, en revanche, est clairement étudiée d'après le modèle vivant dans l'atelier : certains détails comme les arcs décorés et les lambris ornés d'arabesques peintes se reconnaissent sur les photographies de son atelier et Hanenah a visiblement posé pour la Vierge. Dans sa simplicité et son caractère familier, cette seconde version est la plus touchante en raison de son ingénuité et de sa fraîcheur. De plus, elle laisse transparaître encore vivement l'admiration du peintre pour Zurbarán :

167
Les Trois Apôtres
1898, huile sur toile, 200 × 150 cm.
Collection privée.

Pages suivantes

169
L'Annonciation
1899, huile sur toile, 180 × 120 cm.
Collection privée.

170
L'Annonciation
1899, huile sur toile, 180 × 120 cm.
Collection privée.

168
Portrait de Maurice Buscalioni, astronome italien
1899, huile sur toile, 58,6 × 40,3 cm.
Collection privée.

«L'Annonciation *est une scène d'intimité et de simplicité, où les visages doivent témoigner plus que les gestes. La Vierge, par ses lignes et sa pose offerte doit signifier la plus entière soumission à la volonté divine, le don de soi-même à Dieu (Qu'il me soit fait selon votre parole). Le St Esprit, invisible, est reçu en cet instant. C'est le "Et conceptu de Spiritu Sancto"*[110].»

Ces deux approches divergentes montrent avec quelle exceptionnelle maîtrise Bernard savait conjuguer des procédés et des styles différents au sein d'une peinture complexe. En même temps, ces variantes témoignent de sa quête d'un style qui lui soit vraiment propre et qui convienne parfaitement à un sujet religieux.

Autant que l'on sache d'après les documents, les organisateurs de l'exposition à Bruxelles n'avaient fourni aucune précision quant aux dimensions et à la quantité des œuvres

Emile Bernard 1937

requises et, de son côté, Bernard ne jugea pas nécessaire de les avertir de ce qu'ils pouvaient attendre de sa part. Il prit donc un risque énorme : ces toiles exigeaient en effet un investissement colossal en couleurs, que ses parents lui envoyaient par grandes quantités, en gros tubes. Ses besoins d'argent s'amplifiaient. L'appoint financier des leçons de peinture allait se tarir pendant les congés d'été et le peu qu'il avait pu épargner devait servir dans l'immédiat à couvrir les frais de publication, au Caire, d'un recueil[111] de ses poèmes écrits en 1886 et 1898, *Le Voyage de l'Être. Poèmes d'évolution*, dont l'impression avançait lentement. Héloïse jugeait que ses ambitions littéraires risquaient de nuire à ses qualités : « *Un peintre se diminue en littératurisant*[112]. » Il balaya ces arguments, déclarant qu'écrire lui était aussi nécessaire que peindre. Sa mère tardait à lui envoyer les fruits de la vente à Vollard, conclue six mois plus tôt, que Bernard lui réclamait. Interprétant ses atermoiements comme un manque de confiance à son égard, voire comme une trahison, il la sermonnait, disant que l'aspect pécuniaire n'était qu'un moyen d'atteindre ses objectifs élevés : « *L'argent pour moi est de surgir un peintre parfait, sans ignorances, sans gaucheries, pleinement lui-même et dans la tradition éternelle.* » Il reprochait à ses parents, mais surtout à son père, de ne pas avoir cru suffisamment en lui : « *Avec un peu plus de bonne volonté vous m'auriez aidé davantage et pu me faire toucher à mon idéal.* »[113] Émile perdait patience devant les questions matérielles, dès lors qu'il se sentait sur la bonne voie.

Cependant, la situation des Bernard était alarmante, Bernard père avait perdu son travail en début d'année et essayait en vain d'obtenir un nouveau poste dans une maison de commerce. De plus, autour de Pâques 1899, il informa Émile que sa mère était tombée gravement malade et devait s'aliter pendant au moins un mois. L'artiste réalisa alors combien il dépendait matériellement de ses parents. Héloïse avait proposé, pour subvenir à ses propres besoins, à ceux de son mari, de leur fils et de sa famille, de vendre plusieurs pièces de la collection d'Émile[114] : certains dessins et tableaux et des céramiques de Gauguin. Elle négocia donc à nouveau une vente auprès de Vollard le 15 juin et celui-ci acquit cinq peintures de Van Gogh et deux céramiques de Gauguin.

À deux mois de l'ouverture de l'exposition de Bruxelles[115], le 11 octobre 1899, Bernard expédia ses toiles à ses parents, grâce aux « *bons frères* » qui lui avaient trouvé quelqu'un qui allait en France : « *Je me suis entendu avec le monsieur qui s'en charge ; il les mettra à son arrivée à Marseille à la gare, à votre destination en port dû. J'ai payé le voyage du Caire à Alexandrie, et il les passe sur mer pour rien avec ses bagages. Je ne pense pas que cela coûtera bien cher de Marseille à Paris en grande vitesse*[116]. » En plus de la lourde responsabilité qui leur incombait dans la manipulation des grandes toiles, Bernard avait déjà sollicité une autre faveur de sa mère[117] : encadrer les œuvres, car « *il va sans dire qu'un cadre convenable avantage beaucoup un tableau et le fait vendre souvent* ». Il espérait obtenir 5 000 francs du *Saint Longin* et garantissait, la toile vendue ou non, « *de rembourser les frais* ». Il donna donc ses instructions pour qu'un « *cadre convenable* », qui ne pouvait « *être à moins de 100 francs* » soit fabriqué : « *il le faut noir, avec un filet d'or* ». Pour les deux autres, *Les Trois Apôtres* et *L'Annonciation*, « *un cadre de bois bien fait, avec un ou deux biseaux et un filet d'or suffira* ». Pour finir, afin qu'il bénéficie de la « *gratuité de transport accordée à l'envoi collectif des toiles* », ses parents devaient également se charger de les déposer chez un expéditeur à Paris en novembre. L'emballage des œuvres et l'assurance restaient à la charge des artistes (ou de leurs parents…)[118]. Il attendait beaucoup de ces tableaux, qui ne devaient être montrés à personne d'autre qu'à La Rochefoucauld et à Redon, et seulement lorsqu'ils seraient tendus sur châssis et encadrés avant l'envoi. Il se préparait, en effet, à frapper un « *grand coup* », ces opérations devaient donc s'effectuer en secret « *car les ennemis ne doivent pas le savoir d'avance*[119] ».

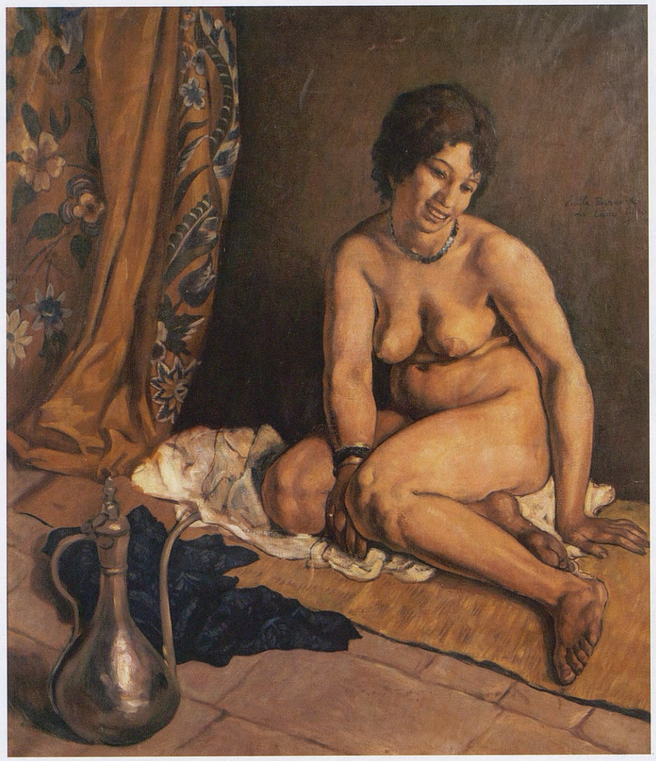
Bernard pressentait, à la lumière d'expériences antérieures, que son nouveau style risquait de déconcerter ses anciens mécènes et que leur réaction ne lui serait pas nécessairement favorable. Il sentit qu'il devait en informer Bonger dont il connaissait la prédilection pour Cézanne, Van Gogh et Redon. Pour devancer ses éventuelles critiques – et sachant l'admiration de Bonger pour Venise –, il choisit de motiver ses choix sur un ton légèrement défensif, reliant justement son style à la grande tradition vénitienne et à ses maîtres, tels que Titien. Le moteur de son cheminement était « *une alliance de moyens modernes et anciens* » ; c'était « *la Science des anciens* » appliquée à l'observation de la nature, en dehors de toute convention. Il espérait être capable de maintenir « *le ton du retour à la tradition, avec la liberté moderne du faire, et le coloris des maîtres récents en remontant à Titien* »[120]. À l'évidence, il garda une certaine prudence dans ses explications, substituant à ses idées sur le salut de la peinture moderne un idéal de fusion des procédés anciens et nouveaux.

Incontestablement, à leur arrivée à Colombes, les grandes toiles religieuses d'Émile « frappèrent un grand coup ». Son père qui, après avoir brûlé les ustensiles de peinture d'Émile en 1886 à la suite de son renvoi par Cormon,

171
Vision d'Égypte
1898-99, teinture sur toile de lin, 179 × 117 cm.
Collection privée.

n'avait manifesté que peu d'intérêt pour la carrière artistique de son fils, fut soudain ému aux larmes en voyant ces œuvres. Transporté par les « *nus irréprochables* », il affirma avec confiance : « Tu es devenu un grand artiste. » Il respecta à la lettre les recommandations d'Émile pour les châssis et les cadres, ne regardant pas à la dépense alors qu'il avait perdu son emploi : « Cela reviendra très cher ; mais il fallait cela pour tes magnifiques toiles. » La réponse d'Émile fut à la hauteur de son émotion : « *Ma joie est d'autant plus grande que plus longue fut la conquête que j'eus à faire de toi.* » Son exposition de Bruxelles soudain ne l'intéressait plus que médiocrement, « *ne pouvant égaler pour moi* […] *les joies profondes de ta satisfaction et de ton enthousiasme* ». Comme libéré du carcan de l'incompris, il lui raconte sa vie depuis son expérience de mort imminente le 2 novembre 1896 à Grenade et lui décrit la vision qui déclencha alors sa conversion aux maîtres anciens. Il lui donne la liste des œuvres de grand format qui suivirent cette expérience mystique. Ses grandes toiles, lui explique-t-il, ont été conçues comme « *un livre racontant l'Égypte à l'Europe* », dans lequel chaque peinture doit être un chapitre de l'histoire. À la fin de cette lettre, aux accents d'une confession, Émile offre un rare et émouvant témoignage de vraie connaissance de soi : il demande à son père un conseil avisé car, dit-il : « *Je ne me crois pas très apte à faire valoir mes intérêts.* […] *Pourquoi irai-je à Paris ?* »[121]

Voulait-il rattraper le temps perdu ? Bernard père s'offrit à superviser le transport et l'accrochage des œuvres de son fils à Bruxelles. Il envoya les peintures encadrées dans trois grosses caisses et prit le train pour la capitale belge.



172
Aïcha
1900, huile sur toile, 108 × 94,5 cm.
Collection privée.

L'exposition ouvrit ses portes le 15 décembre mais en y entrant, à sa grande surprise, il ne vit aucune des œuvres de son fils accrochée. Il n'osa rien en dire à Émile, que ce silence exaspéra et qui redouta même que cette incertitude ne finît, dit-il, par « *à la longue me conduire à l'impuissance ou à la folie*[122] ». L'abbé Moeller, fondateur de la revue mensuelle *Durendal* et organisateur de l'exposition, informa le père d'Émile des véritables raisons de l'absence des peintures en question : elles étaient tout simplement trop grandes pour l'emplacement qui leur avait été réservé[123].

Mademoiselle Coste[124], en larmes, bafouilla la mauvaise nouvelle à Bernard : « Vos toiles refusées à l'exposition par un prêtre. » Quand il eut compris, il lui dit : « *C'est le succès* », ajoutant, non sans magnanimité devant sa réaction de surprise : « *Je craignais beaucoup de m'être banalisé, mais je vois que non, que je reste quand même original, puisque j'ai des ennemis* »[125]. Pas un instant il ne lui traversa l'esprit que la taille de ses toiles posait un quelconque problème d'accrochage dans l'espace qui lui avait été assigné au sein de l'exposition. Préoccupé de ses seules ambitions artistiques, il n'avait pas douté de la forte impression que ses œuvres allaient produire sur les organisateurs, censés s'incliner, écartant tout éventuel problème pratique ou théorique lié à la présentation de son travail.

Son père argumenta seul face à l'abbé Moeller, faisant valoir que les organisateurs avaient invité son fils et que les œuvres avaient été transportées de loin. Finalement, Moeller consentit à ce que le *Longin* fût exposé et, tandis que Monsieur Bernard père se tenait fièrement à côté du tableau de son fils, la comtesse de Flandre, qui parrainait l'exposition, l'admira. L'apprenant, Héloïse écrivit à celle-ci, la priant d'user de son influence en faveur d'Émile. Rien n'y fit, les deux autres toiles restèrent dans leurs caisses, livrant Émile au sentiment d'être abandonné par la Belgique qu'il avait tenue en si haute estime. Il prit conscience de son erreur de jugement : cette exposition ne pouvait lui servir de tremplin pour favoriser une renaissance et une révolution de la peinture religieuse.

Niant toute responsabilité dans cet échec, il laissa une colère froide l'envahir peu à peu. Il se plaignit de n'avoir même pas reçu le catalogue de l'exposition, pourtant il aurait pu y voir ses trois œuvres dûment inscrites[126]. Persuadé d'être la victime d'une injustice de la part des Belges, il voulait leur régler « *leur affaire, dans leur pays même au* Spectateur catholique, *où ta lettre et des passages de celle de l'abbé seront reproduits, où je donnerai réponse que l'honneur exige de moi pour cette défection*[127] ». Il voulait envoyer ses œuvres au Salon du Champ-de-Mars, avec « *un écriteau* » expliquant l'affaire de Bruxelles. Si on les refusait, il ajouterait une autre

173
Poseuses
1900, huile sur toile, 180 × 120 cm.
Collection privée.

« *pancarte* » et elles seraient envoyées chez Durand-Ruel ; si celui-ci n'en voulait pas non plus, elles seraient accrochées dans une exposition particulière, financée par La Rochefoucauld qui coopérerait volontiers, il en était persuadé. Le tout serait orchestré avec, en toile de fond, l'Exposition universelle de 1900 qui lui assurerait une certaine publicité. Ses partisans dans le monde l'art se mobiliseraient et il viendrait à Paris à la fin du mois de mai 1900 pour organiser ces opérations[128].

Il fallait à nouveau rogner sur sa collection. Il demanda à sa mère de vendre cinq Van Gogh et une céramique de Gauguin, dont il espérait retirer au total 350 francs[129]. Vollard dut flairer l'embarras qui poussait ses parents à vendre la collection de leur fils et, finalement, il ne leur donna que 240 francs, auxquels le père d'Émile ajouta 100 francs[130].

Au tout début du mois de janvier 1900, sa colère était dissipée : « *Quant à mes aventures de Bruxelles, je les avale et les digère avec la sérénité d'un homme bien portant dans ses convictions, quoique fort ennuyeuses au point de vue de l'amour-propre et pécuniairement,* […] *elles n'altèrent en rien ma croyance en moi-même et en l'art que je veux*[131]. » Restaient les dettes accumulées pour mener à bien son ouvrage. Pour l'heure, sa seule source de revenus réguliers était les leçons qu'il donnait à Marguerite Cattaui et à son frère. Jouant « *de malheur* », il se retrouvait privé de l'aide apportée par les filles Suarès, parties en convalescence après avoir contracté la fièvre typhoïde. L'édition de son livre restait en souffrance car l'imprimeur s'était montré « *un vrai Juif, et un spéculateur* » qui « *ne tient qu'à l'argent, comme ceux de sa race* ». Le désespoir et la misère lui dicteront un paradoxe absurde : « *Il faut vivre avec les Juifs pour connaître la bassesse et la petitesse de leur nature. Pourtant ce seront encore les seuls qui se soient occupés de moi*[132]. »

Mais une fois encore, l'artiste réussissait à conserver intacte sa confiance en soi : « *Je me sens un calme parfait, une sérénité absolue, la voie est ouverte devant moi et je sens que j'ai toute l'aisance qu'il faut pour avancer. Je ne demande qu'une chose, c'est que l'on croie en moi.* » L'hostilité et l'adversité auxquelles il se confrontait l'obligeaient à s'interroger sur lui-même et sur ses ambitions artistiques : « *Je ne sais pas tout, je possède bien peu encore, mais la conscience que j'ai de ce que j'ai à acquérir fera ma force et me mènera à la Science et à l'Art.* […] *Se connaître soi-même est l'escabeau de la supériorité*[133]. » La « *nature enthousiaste et vivifiante* » de Mademoiselle Coste lui donnait du courage. Elle l'incitait à poursuivre : « *Vous y êtes… Les tableaux pour le Louvre commencent* », tout en renchérissant devant ses toiles, « *que c'est grand ! que c'est grand !* ». Même si par moments « *la vision d'une telle inutilité* » de sa lutte l'obsédait, il continuait le combat et se devait de terminer sa grande série sur la vie égyptienne, des peintures deux fois plus grandes que le *Longin*. Sa dernière œuvre, *Femmes puisant de l'eau du Nil*, fut achevée au cours du mois de janvier 1900 : « *C'est ma plus grande et, je crois, ma meilleure. Je ne suis à l'aise que dans le grand* »[134].

Pour gagner rapidement de l'argent, Bernard avait sollicité la coopération d'un voisin, maître teinturier arménien, lequel confectionnait des mouchoirs pour les femmes arabes. Entrevoyant dans sa pratique d'autres possibilités[135], il lui emprunta des colorants avec lesquels il réalisa six compositions décoratives. Il en envoya une au comte, à sa mère, à Bonger et à Mademoiselle De Swart et garda les deux dernières. Il espérait les vendre 100 francs pièce mais jugeait que 50 francs resterait un bon prix, puisqu'il pouvait facilement décalquer les motifs grâce à la finesse de l'étoffe sur laquelle les teintures étaient appliquées[136].

Une de ces tentures **[ill. 171]** nous est parvenue en bon état, sorte de condensé décoratif, élégant, des grandes toiles auxquelles il travaillait alors. Bernard envisageait sans doute d'utiliser ces étoffes comme décoration, en guise de paravents. Il commençait par dessiner les contours des motifs avec netteté puis il remplissait les surfaces avec des couleurs lumineuses, aux tons saturés. La tenture qu'il envoya aux Bonger en guise d'étrennes reprend la composition de *Vision d'Égypte*, mais elle est à présent très abîmée et passée[137]. Deux mois plus tard, il annonçait à sa mère qu'il ne ferait pas les tentures qu'elle lui demandait « *parce que cela m'ennuie beaucoup* », dira-t-il. Comme l'artisan ne procédait qu'à une teinture à la fois, l'entreprise prenait en effet beaucoup de temps. Il avait fait six tentures, qu'il avait toutes données : « *Elles ne m'ont rapporté que des compliments.* » Désormais, il ne voulait « *peindre qu'à l'huile et arriver à la perfection dans cette voie* »[138].

La collaboration avec le teinturier eut au moins un avantage inattendu : les jeunes filles arabes qui travaillaient pour lui étaient mal payées et elles venaient volontiers poser pour Bernard moyennant quelque menue monnaie supplémentaire. L'une d'entre elles, une jeune mère célibataire nommée Aïcha, travailla même dans la famille Bernard comme servante. Elle acceptait de poser nue pour le peintre, quelquefois avec Nafoussa, vendeuse d'oranges. Toutes deux posèrent pour toutes les figures de *Femmes puisant de l'eau du Nil* et *Les Prostituées du Caire*[139]. Une peinture inédite, qui occupait une place d'honneur dans la maison, montre Aïcha dans une pose décontractée, assise sur une natte à même le sol, au milieu d'objets familiers de l'atelier. Son timide sourire confère à cette œuvre un puissant sentiment d'intimité **[ill. 172]**. On retrouve les deux jeunes femmes dans une toile inédite **[ill. 173]** de mêmes dimensions que les œuvres de la série des *Mœurs d'Égypte*. L'attitude pleine de naturel des figures, dans un désordre de tasse à thé, de pelures d'orange et de babouches, donne une saveur inattendue à cette tranche de vie. Cette peinture diffère sur le plan de la technique d'exécution : alors que l'œuvre précédente se rattache au langage de Zurbarán, que Bernard assimila après son séjour en Espagne, celle-ci abonde en diagonales, en lignes de force, en touches inspirées de Cézanne, dans des tons roses, orangés et verts, y compris dans les ombres. Le nouveau mouvement pictural y a nettement laissé sa marque.

Trop grandes pour être des esquisses, trop libres pour se vendre, ces toiles traduisent sans doute chez Bernard une renonciation à l'espoir de gagner correctement sa vie

174
Vénitiennes sur un canal
1900, huile sur toile, 71 × 66,5 cm.
Collection privée.

au Caire. Elles paraissent plutôt des exercices personnels, réalisés pour la seule « joie de peindre ».

Pressentant la précarité de son avenir, l'artiste réagit en tentant, pour s'accommoder de son échec, de le convertir en retrait délibéré face à la corruption du Caire : la ville n'était plus celle qu'il avait connue à son arrivée, elle était désormais livrée aux soldats britanniques, à leur odieuse mentalité matérialiste, commerciale, aux juifs et à la « *crapule* » en général[140].

Rêver à Venise

En ce début de nouveau siècle, Hanenah était enceinte de son quatrième enfant et la peste menaçait l'Égypte. Bernard n'espérait « *pas aller en France avant juillet* », ne pouvant pas laisser Hanenah « *avant son accouchement et le relevé de ses couches* »[141]. Pour Émile, ce voyage devait lui « *épurer le goût et les idées dans les musées durant ce temps*[142] ». Il subissait aussi une pression constante de la part de ses parents qui se languissaient de plus en plus de

175
La Porte d'un caravansérail
1900, huile sur toile, 242 × 196 cm.
Paris, musée du quai Branly.

son absence, et qui souhaitaient l'extraire d'Égypte pour le voir enfin « reconnu » en Europe : « Il faut que je fasse mon possible pour tirer ce pauvre enfant de la gêne et de l'obscurité où le plonge le sot mariage qu'il a eu l'immense bêtise de faire folie[143] », confiait Héloïse à Bonger. Le père d'Émile était sans emploi, Héloïse était souffrante, elle craignait pour sa vie et s'inquiétait pour son fils. En octobre 1899, Émile s'était étonné de sa « *convention avec M. Bonger, 1 500 francs après* [ta] *mort pour ma tapisserie* », en ajoutant, interloqué : « *Quelle bizarrerie ! Voudrais-tu intéresser des personnes à ta mort ?* »[144]. Puis était venu le désarroi de l'exposition de Bruxelles et Héloïse n'avait de cesse de l'inciter au retour et manigançait, dans le dos de son mari, les modalités de la vente à Bonger de la tapisserie *Les Bretonnes*, de 1892, qui lui appartenait : « Je placerai les 1 500 francs en son nom, mais je ne veux pas que cette somme se fonde inutilement au Caire. Si vous faites un chèque pour le payement ayez l'obligeance de le faire au nom de mon mari […] et me l'envoyer à moi, pour que je ne l'ignore pas, c'est une si grande affaire pour moi[145]. » Elle reçut un premier paiement de 500 francs en mai 1900 et le second était prévu en juin, mais en juillet, elle ordonne soudainement à Bonger de suspendre tout paiement : « [*Si je*] venais à mourir avant que le paiement soit terminé vous pouvez le remettre à Émile directement. […] Mon mari doit l'ignorer de mon vivant sans quoi il serait furieux. […] Je m'en rapporte à votre intelligence pour donner un prétexte de ne plus solder[146]. » C'était sans compter sur la franchise d'Andries Bonger envers le peintre. Bien sûr que son mécène l'aidait de la sorte pour entreprendre son voyage et Émile avait besoin de l'entièreté de la somme : pour son périple et pour subvenir aux besoins de sa famille au Caire pendant les trois mois de son absence[147]. Le comte de La Rochefoucauld aussi lui conseillait de venir à Paris, non pas pour frapper un grand coup comme il en avait eu l'intention, car l'Exposition universelle allait concentrer toute l'attention, mais il lui fallait venir pour apprécier la position des autres artistes et « *se rendre compte du champ de bataille* ». Bernard projetait de passer par Venise et prévoyait aussi d'aller en Hollande rendre visite aux Bonger. Si son père voulait bien lui envoyer un billet de troisième classe, utilisable à volonté, il viendrait[148].

Pour l'heure, sa situation personnelle était sombre. Le 11 avril, son troisième fils mourait avant d'avoir pu parler : « *Odilon, pas plus que nos autres* [enfants] *n'a pu nous dire un mot, il est passé parmi nous silencieux et souffrant.* » La mort du bébé plongea son père dans un terrible désespoir : « *Je ne comprends plus rien à rien* », se lamenta-t-il[149]. Sa première réaction fut de fuir ; « *Si j'ai écrit que je voulais partir à l'instant, c'est que j'avais le dégoût du travail, de la maison vide, de moi-même et que je voulais tout fuir, souvenirs, intérieur, préoccupations pour m'anéantir dans la nouveauté d'un voyage.* » Puis, il se ravisa, pensant à l'enfant à naître : « *Malgré la joie et le bonheur tant désirés de vous étreindre, je resterai encore auprès du berceau.* » Cependant, il exigea qu'Héloïse lui envoie le premier versement de Bonger pour la tapisserie, et alors il déciderait de son départ dès que possible[150]. Entretemps, il avait vendu à Vollard, peut-être directement, sans la médiation de sa mère – puisque la transaction est indiquée à son nom dans le livre de comptes du marchand –, un nombre non précisé de dessins de Van Gogh et de Gauguin pour 1 000 francs[151].

Convaincue que le « *sot mariage* » de son fils en Égypte était le seul obstacle à sa reconnaissance à Paris, Héloïse insistait pour qu'il vienne s'installer définitivement en France. Émile lui avait répondu qu'il avait encore beaucoup à faire en Égypte et que, bien que modestement, il y était en mesure de subsister[152]. Son départ retardé inspirait maintenant à Héloïse la crainte qu'il n'ait renoncé à venir à Paris. Pour elle, cette attente d'un autre enfant signifiait qu'il était « hypnotisé par le ventre de sa femme qui contient la consolation de la mort des autres[153] ».

Héloïse prétexta alors une exposition dans laquelle il était représenté pour l'inciter à venir défendre ses intérêts. Une première manifestation d'un « Groupe ésotérique » avait en effet lieu à Paris du 12 avril au 1er mai 1900, événement assez important apparemment, en dépit du lieu : l'atelier du photographe Lucien Waléry, 9 bis, rue de Londres[154]. Des œuvres de Filiger, Gauguin, Van Gogh, La Rochefoucauld, Monfreid, et Schuffenecker, étaient noyées au milieu de « quantités de choses prétendument mystiques[155] ». Héloïse Bernard semble s'être querellée avec Schuffenecker qui avait fait modifier l'accrochage des tapisseries prêtées par le comte de La Rochefoucauld : « Deux splendides tapisseries mosaïques, que le manque d'espace (?) a fait placer à l'entrée[156] », ce dont le comte pouvait s'offenser, et mettait la pension accordée à son fils en péril. Émile répondit sobrement à sa mère : « *Je m'en lave les mains. J'ai assez de mes douleurs de père, sans aller m'assommer des actes d'un peintre mauvais. Aller en France rien que pour cela serait absurde*[157]. » Antoine Bernard naquit avant le 3 août 1900 et plus rien ne retenait donc Émile, qui laissa Hanenah et le bébé « *aux bons soins de Mlle Coste* » dans « *un hospice payant et anglais* », où elle résidait. La famille Sâati n'avait « *pas voulu se charger d'elle* ». Cela lui coûtait 150 francs par

mois, il fallait donc qu'Héloïse lui expédie encore 300 francs à Venise, sa première étape sur la route de Paris[158].

Quand Bonger avait proposé à Bernard de le rejoindre à Venise en avril 1899[159], ce dernier avait refusé en raison de ses obligations familiales et de ses cours, mais il rêvait depuis de découvrir les maîtres vénitiens[160]. Il était certain de quitter définitivement Le Caire au printemps suivant, mais non pour rentrer à Paris, « *car j'ai horreur de la France, qui n'est plus elle-même. C'est en Italie, loin des industriels, à Venise où aux environs que je compte me fixer*[161] ». Venise lui offrait la possibilité non seulement d'étudier les maîtres vénitiens mais de vivre dans une ville orientale d'Occident, épargnée par les dégradations des temps modernes. Elle représentait, en un sens, un concentré de tout ce qu'il aimait : l'Orient mystique, les palais décrépis et les quartiers déserts : « *Venise serait le seul endroit du monde habitable pour mes rêves*[162] », écrivit-il.

Il devait partir le 5 août 1900. Ne voulant pas perdre de temps en attendant le bateau pour Venise, Bernard vécut une amourette avec une certaine Horra qu'il rencontra dans l'église catholique de Port-Saïd[163]. Il voyageait en troisième classe dans des conditions difficiles pour être placé trois jours plus tard en quarantaine à Trieste. Quand il débarqua dans la Cité des doges, complètement démuni, l'argent demandé à sa mère n'était pas arrivé[164]. Comme il s'y attendait, Venise combla ses attentes. Il réalisa, devant la contemplation des maîtres, combien son traitement de la couleur inspiré par le « *coloris vénitien* » en était encore éloigné : « *Ah ! comme l'on se sent petit devant les anciens*[165]. » Au lieu de représenter des objets, les Vénitiens étaient parvenus à faire de la peinture « *une magie transfiguratrice, une sorte de musique fixée dans l'harmonie des tons* ». Dans les galeries de l'Académie, il fut surtout émerveillé par *Saint Marc délivrant un esclave* de Tintoret, montrant « *hardiesse, éclat, vie, génie* »[166]. Il ne resta à Venise que quinze jours mais sa découverte des œuvres du grand peintre vénitien allait définitivement transformer sa conception de l'art.

L'évolution de son travail en témoignerait bientôt mais pour l'instant il s'en tenait encore au vocabulaire stylistique qu'il avait acquis en Égypte, même s'il adoptait Venise pour thème. Dès le 13 août, il annonce à sa mère qu'il commencera demain « *une toile de vénitiennes sur un canal* » **[ill. 174]**, seul tableau de Venise portant une date : *1900*[167]. La facture reste encore très proche des dernières œuvres égyptiennes : des touches fluides sur un fond brun-rouge et, comme dans ses études de format vertical de *Mœurs d'Égypte*, les figures sont représentées au premier plan sur un fond emblématique ressemblant à un décor. Le peintre n'a pas cherché à les intégrer dans leur espace propre et pourtant ce sont bien deux Vénitiennes « *sur un canal* ». Cette œuvre est remarquable en ce qu'elle témoigne de l'aisance avec laquelle Bernard a dessiné ces deux visages – si subtilement différents –, avec tant de vivacité et de délicatesse.

Il s'apprêtait à prendre le train pour Paris quand une lettre du Caire l'obligea à rentrer : sa femme et son nouveau-né étaient malades. Avant le 5 septembre[168], il était de retour pour retrouver sa famille dont la santé s'était très légèrement améliorée. Ses parents acceptèrent difficilement ce retour précipité et malgré les explications qu'Émile leur fournit, ils restèrent sceptiques quant à leur véracité[169]. Il promit de venir en France assurément au printemps mais, comme les 1 200 francs restant de l'achat Bonger avaient finalement été envoyés à Venise, ils le soupçonnèrent de n'y être allé que pour les retirer. À vrai dire, il avait un besoin impérieux de cet argent : pour faire soigner Hanenah, certainement atteinte de tuberculose, et « *louer une maison dans la campagne.* […] *Aux Barrages du Delta* », tout le mois de septembre, pour que la famille puisse « *changer d'air* »[170].

Depuis son retour, Émile éprouvait un sentiment de détresse, d'isolement, d'incompréhension et, devant le silence de ses parents, il espérait qu'ils ne se joindraient pas « *aux sinistres personnages de* [ses] *cauchemars* » car ils étaient ses « *seuls espoirs* ». Il cherchait le moyen de gagner un peu plus d'argent et voulait se « *procurer un emploi quelconque dans un journal* », ses leçons de dessin n'ayant débouché sur aucune commande de portraits, comme il l'attendait. Il avait pourtant essayé de susciter un achat en peignant, sans en avoir reçu la commande, le portrait de Marguerite Cattaui. Quand le tableau fut terminé, on refusa de le payer : « *ce sont de vrais Juifs* », accusa-t-il comme à son habitude quand il se sentait incompris et dans une situation précaire[171].

Ce voyage express à Venise présenta néanmoins un avantage : celui de voir son travail avec un œil neuf. Quand il était parti, il travaillait à une vaste composition, *La Porte d'un caravansérail* **[ill. 175]**. Il réalisait à présent ses immenses lacunes dans l'emploi de la couleur. Les figures du tableau ne manquent nullement de subtilité dans le coloris mais, à l'évidence, tous les raffinements des procédés des maîtres vénitiens lui échappaient encore. Ces grands peintres appliquaient la couleur de trois façons différentes : en pâte, demi-pâte et glacis. Par cette pratique, ils obtenaient des effets variés à partir d'une même teinte, pouvant suggérer la densité d'un volume, la matité d'une surface ou au contraire le riche éclat d'une matière, suivant l'objectif voulu. Bernard avait pu s'en aviser sur place : « *Cet art a complètement disparu de nos jours, supprimant les beautés plastiques de l'imitation. Il était la poésie de la couleur ; et, en ne l'employant plus, nous pouvons dire que nous n'en avons gardé que la prose*[172]. »

Bernard tenta alors de renouer avec cette « *poésie de la couleur* », au moyen des procédés vénitiens, avec une œuvre censée représenter un condensé de la vie égyptienne : *Au bord du Nil* **[ill. 176]**. L'impression d'ensemble de cette peinture diffère radicalement de celle des précédentes scènes de la vie quotidienne. Ce n'est plus la couleur locale qui prédomine mais une tonalité globale, d'un brun-rouge foncé, chaud, provenant de la teinte de la préparation sous-jacente. Sur cette couleur sombre, se superposent des couches de bleu, d'ocre et de rose, rehaussées de blanc. Les divers groupes de personnes ou d'animaux sont ainsi liés et intégrés dans le paysage par le coloris, un peu comme chez Tintoret. Bernard est donc parvenu ici, peut-être pour la première fois, à créer, au sein d'un paysage, une scène pleinement convaincante, vibrante de lumière et de mouvement. On remarquera avec intérêt qu'il n'a pas développé cette approche stylistique. Sans doute réalisa-t-il qu'elle exigeait une refonte de sa pratique plus profonde que ne lui permettaient les quinze jours passés à admirer la peinture vénitienne. Il allait devoir attendre trois ans avant d'y parvenir.

176
Au bord du Nil
1900, huile sur toile, 120 × 120 cm.
Collection privée.

1 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 17 juin 1897, Amsterdam, RPK, n° 221 ; McW 2012, n° 205. On ne sait d'où venait l'argent, de Bonger ou de La Rochefoucauld. Le cousin Homsy lui donna une guinée pour faire livrer ses affaires de la gare (lettre à son père, Le Caire, 27 juin 1897, coll. part. ; McW 2012, n° 207). Il fut cependant gratifié du commentaire suivant : « *Ils étaient avares comme le sont la plupart des Syriens.* » (*AmV*, f° 147).

2 Maison Mansour, Hossouret el Chaourm, Choubrah.

3 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, 27 juin 1897, coll. part. ; McW 2012, n° 207.

4 *AmV*, f° 148.

5 Lettre (deuil) de Bernard à ses parents, Alexandrie, juillet 1897, Amsterdam, RPK, n° 222.

6 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, chez M. Homsy, [août-septembre 1897], Amsterdam, RPK, n° 224 ; McW 2012, n° 209.

7 Poème d'Émile Bernard, *Après la mort de l'enfant*, BCMN, Ms. 372 (4.4), f° 12.

8 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, 27 juin 1897, coll. part. ; McW 2012, n° 207.

9 Lettre de Bernard à Bonger, Ibrahimieh, 19 juillet 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 44 ; McW 2012, n° 208.

10 *Ibidem*.

11 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 15 septembre 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 46.

12 Localisation actuelle inconnue ; voir son inventaire du 1er juin 1901, n° 11.

13 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 15 septembre 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 46.

14 Lettre de Bernard à sa mère, [après 17 juin 1897], Amsterdam, RPK, n° 219 ; McW 2012, n° 206.

15 Cathérine Verleysen, *Maurice Denis et la Belgique, 1890-1930*, Leuven University Press, coll. « KADOC Artes », 2010, pp. 82, 84, 85, ill. 56.

16 Pierre Galichet, « La collaboration de Huysmans à *L'Écho de Paris* », *Société J.-K. Huysmans (Bulletin)*, pp. 148-155. Le roman de Huysmans paraîtra en février 1898.

17 « Projet de cathédrale par M. Émile Bernard », *Le Spectateur catholique*, février 1898, pp. 103-116 ; lettre de Bernard à son père, Le Caire, 1er août 1898, Amsterdam, RPK, n° 233 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 11-12 ; McW 2012, n° 220. Bernard espérait aussi fournir la revue en estampes religieuses, comme il l'avait fait dans *L'Ymagier* (lettre à sa mère, [Le Caire], 3 novembre 1897, Amsterdam, RPK, n° 226 ; McW 2012, n° 212).

18 Maison Mansour, Hossouret el Chaourm, Choubrah. Voir lettre à Bonger, Choubrah, 27 novembre 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 47.

19 *AmV*, f° 150.

20 Ce tableau est daté 1900 près de la signature en bas à gauche mais l'artiste ne se trouve pas à Choubrah à cette date. Voir aussi : *Jardin au Caire* L 588, *Femme et enfant dans une allée* L 594, *Femme et enfant dans un parc* L 595.

21 *AmV*, f° 150.

22 *Ibidem*.

23 Harscoët-Maire, in Morane 2000, p. 117.

24 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 3 avril 1898, Amsterdam, RPK, n° 231 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 61-64 ; McW 2012, n° 217. Il s'agit d'une fille de la famille Cattaui ; lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [janvier 1899], Amsterdam, RPK, n° 235 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 75-77 ; McW 2012, n° 224. Ces leçons lui rapportaient 40 francs par mois dont il avait réellement besoin. Bernard espérait également « *vendre des toiles par ce canal* ».

25 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 17 juin 1897, Amsterdam, RPK, n° 221 ; McW 2012, n° 205. Le catalogue de l'exposition *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, New York, Metropolitan Museum, 2006, ne mentionne pas cette exposition.

26 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 27 novembre 1897, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 47.

27 Lettre de Bernard à sa mère, [Choubrah], 3 novembre 1897, Amsterdam, RPK, n° 226 ; McW 2012, n° 212. Il demandait à sa mère des tubes de couleurs Lefranc car ils coûtaient le double au Caire.

28 Lettre de Bernard à sa mère, [Choubrah], 3 novembre 1897, Amsterdam, RPK, n° 226 ; McW 2012, n° 212.

29 Lettre de Bernard à Zuloaga, Le Caire, c. mars 1898, in Plessier 1995, pp. 20-21, note 4 ; McW 2012, n° 215.

30 Lettre de Bernard à sa mère, Beth el Bahri, Koronfich, 8 juillet 1898, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 70.

31 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 3 avril 1898, Amsterdam, RPK, n° 231 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 61-64 ; McW 2012, n° 217 ; lettre à ses parents, Le Caire, fin décembre 1898, Los Angeles, GRI, n° 850330-4.

32 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [10 avril 1898], copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 65-68.

33 Lettres de Bernard à Joris-Karl Huysmans, Le Caire [vers novembre 1898] et Le Caire, 6 décembre 1898, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Lambert 34 (2), fos 448, 449, 452, 453 ; McW 2012, nos 222 et 223. Je remercie Neil McWilliam d'avoir attiré mon attention sur cette collection et d'avoir mis ses copies à ma disposition.

34 Lettre de Huysmans à Bernard, Paris, 3 janvier 1899, in *Lettres à Émile Bernard*, 1942 (2008), pp. 159-160 ; lettre de Bernard à Joris-Karl Huysmans, Le Caire, [9 janvier 1899], Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Lambert 34 (2), f° 451 ; McW 2012, n° 226.

35 Lettre de Huysmans à Bernard, Paris, 30 janvier 1899, in *Lettres à Émile Bernard*, 1942 (2008), pp. 161-162.

36 Lettre de Huysmans à Bernard, Paris, 15 février 1899, *ibidem*, 1942 (2008), p. 163.

37 Lettre de Bernard à Joris-Karl Huysmans, [Le Caire, après 15 février 1899], Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Lambert 34 (2), f° 456 ; McW 2012, n° 232.

38 Le 29 décembre 1898.

39 *AmV*, f° 153. Lettre de Bernard à ses parents, [Le Caire], 27 mai 1898, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 5 juin 1898, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 49.

40 Bernard décrivit son nouveau logement dans une lettre, probablement à sa mère, la veille de son trentième anniversaire, le 27 avril 1898, copie INHA, Ms. 537 (p. 63) ; McW 2012, n° 218.

41 *AmV*, f° 151.

42 Le père de Sara De Swart était récemment décédé, elle avait donc hérité ; lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [mars 1898], Bruxelles, BR-Bogaert, FS XXXVI 16.

43 *AmV*, f° 152.

44 Lettre de Bernard à sa mère, 27 avril 1898, copie INHA, Ms. 537 (p. 63) ; McW 2012, n° 218.

45 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [11 janvier 1896], Amsterdam, RPK, n° 176 ; McW 2012, n° 178 ; *Lettres à ma famille, 1893 à 1901*, copie Bibliothèque INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, f° 64.

46 *AmV*, fos 152, 158. Aly étonnait la famille Bernard « *par sa prétention à être saint et invulnérable* ». Pour le prouver, il « *s'enfonçait de grandes aiguilles de cuisine dans les joues et dans les membres* » et manipulait des reptiles, des scorpions et autres insectes dangereux.

47 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 3 avril 1898, Amsterdam, RPK, n° 231 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 61-64 ; McW 2012, n° 217.

48 *AmV*, fos 152, 153.

49 Voir, par exemple : E.B., « Les ateliers » (1895), in Rivière 1994, I, pp. 41-48.

50 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 26 juin 1894, copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 37-39 ; McW 2012, n° 139.

51 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [mai-juin 1894], Amsterdam, RPK, n° 194 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 33.

52 Lettre de Redon à Bonger, 17 décembre 1898, *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren… à Odilon Redon*, présentées par Arï Redon, textes et notes par Roseline Bacou, Paris, José Corti, 1960, p. 212, note 5.

53 *AmV*, f° 153.

54 Ambroise Vollard avait coutume, à cette époque, d'acheter les tableaux en bloc, au prix de gros. En 1895, il avait acquis plus d'une centaine de toiles de Cézanne. Entre 1897 et 1899, il acheta soixante-quinze « noirs », dessins au fusain, de Redon, qui était dans la gêne. Voir Kevin Sharp, « Redon and the Marketplace before 1900 », in cat. expo. *Odilon Redon, Prince of Dreams 1840-1916*, Chicago, 1994, pp. 237-256, pp. 252-253.

55 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [janvier 1899], Amsterdam, RPK, n° 235 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 75-77 ; McW 2012, n° 224.

56 Carte postale de Bernard à sa mère, Le Caire, 23 avril 1899, Amsterdam, RPK, n° 232 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 69.

57 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [avant le 28 janvier 1899], Amsterdam, RPK, n° 246 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 78-79 ; McW 2012, n° 228. Il apparaît dans cette lettre que Vollard ne prit pas *Les Usines* de Van Gogh. Les archives Vollard [Ms. 421 (4.3), Registre de caisse consignant les entrées et sorties 1894-1900] mentionnent, à la date du 7 janvier 1899, l'acquisition auprès de Madame Bernard de quatre tableaux de Van Gogh : *Arlésienne* [F 543 ?] pour 150 francs ; *Cueillette des olives* [F 587], 250 francs ; d'après Daumier, *Buveurs* [F 667], 100 francs ; *Citrons et gants* [F 502], 190 francs.
Concernant les Van Gogh de la collection d'Émile Bernard, voir Bogomila Welsh-Ovcharov, « Émile Bernard, un extraordinaire collectionneur de Vincent van Gogh », in cat. expo. *Émile Bernard. Au-delà de Pont-Aven*, INHA Galerie Colbert, janv.-avril 2012, pp. 53-68.

58 *AmV*, f° 154.

59 Le titre du tableau pourrait faire allusion aux *Mémoires* de Napoléon, qui parle de « trois races d'hommes » qui se trouveraient en Égypte à l'époque de l'expédition : « les Mamelucks ou Circassiens, les Ottomans ou Janissaires et Spahis, et les Arabes ou naturels du pays » (Paris, 1830, 2e éd., t. V, p. 54).

60 *AmV*, f° 158.

61 Paige A. Conley, « Fumeuse de Haschisch : Emile Bernard in Egypt », in *Nineteenth Century Art Worldwide*, automne 2006 [http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_06/articles/conl.shtml].

62 E.B., « Paul Cézanne » (1894), in Rivière 1994, I, p. 52.

63 *Ibidem*.

64 Lettre de Bernard à Roger-Marx, Venise, non datée, INHA, Autographes 112, 17.

65 Je remercie Madame Karin van Nieuwkerk, auteur de *A Trade Like any Other*, Texas University Press, 1995, pour les informations qui m'ont permis d'identifier la position sociale de Fatma.

66 Lettre de Bernard à Roger-Marx, Le Caire, [mars 1902], INHA, Autographes 112, 15 ; McW 2012, n° 272.

67 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [janvier 1899], Amsterdam, RPK, n° 248 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 117, 118 ; McW 2012, n° 225.

68 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 3 avril 1898, Amsterdam, RPK, n° 231 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 61-64 ; McW 2012, n° 217.

69 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [janvier 1899], Amsterdam, RPK, n° 248 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 117, 118 ; McW 2012, n° 225.

70 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [janvier 1899], Amsterdam, RPK, n° 235 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 75-77 ; McW 2012, n° 224 ; lettre de Bernard à son père, Le Caire, 28 janvier 1899, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; McW 2012, n° 229.

71 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 8 février 1899, Amsterdam, RPK, n° 236 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 80-82 ; McW 2012, n° 231.

72 Hélène Pinet, *Rodin sculpteur et les photographes de son temps*, Paris, Philippe Sers, 1985, p. XXII.

73 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 8 février 1899, Amsterdam, RPK, n° 236 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 80-82 ; McW 2012, n° 231 ; lettre de Bernard à son père, Le Caire, [après le 29 novembre 1899], copie INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, fos 70-75 ; McW 2012, n° 244.

74 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, fin mars 1899, Amsterdam, RPK, n° 239 (annotation d'H. Bernard : *reçu le 4 avril 99*) ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 92-96 ; McW 2012, n° 235.

75 Lettre de Bernard père à son fils, [Colombes], [annotation du peintre : *Lettre de mon père reçue le 29 nov. 1899 au Caire, après mon envoi du St Lorgin*] et réponse de Bernard à son père, copies INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, fos 69 et 70-75 ; McW 2012, nos 243 et 244.

76 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, [après le 29 novembre 1899], copie INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, fos 70-75 ; McW 2012, n° 244.

77 *AmV*, f° 155.

78 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [11 janvier 1896], Amsterdam, RPK, n° 176 ; McW 2012, n° 178 ; *Lettres à ma famille, 1893 à 1901*, copie Bibliothèque INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, f° 64.

79 *AmV*, f° 154.

80 « *Je veux que l'Orient/reste la terre du soleil/un grand jardin/dernier reflet de l'Eden/… sous la pureté de l'azur.* » Vers extraits d'un poème d'Émile Bernard, repr. in cat. expo. *Aquarelles orientales d'Émile Bernard, 1893-1904*, Saint-Germain-en-Laye/Quimper/Pont-Aven, novembre 1983-mai 1984, p. 16.

81 Cité par Edward W. Saïd, *L'Orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 225.

82 Lettre d'Antoine de La Rochefoucauld à Bernard, [Paris], 28 mars 1899, coll. part.

83 Lettre de Bernard à Redon, Le Caire, [reçue le 17 janvier 1899], publiée dans *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren… à Odilon Redon*, présentées par Arï Redon, textes et notes par Roseline Bacou, Paris, José Corti, 1960, pp. 210-212 ; McW 2012, n° 227.

84 Lettre de Redon à Bernard, Paris, 20 janvier 1899, in *Lettres à Émile Bernard de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne…*, Paris, Éditions du Sandre, 2008 (3e éd.), pp. 111-112.

85 Lettre de Bernard à Redon, Le Caire, 18 mars 1899, publiée dans *A. Redon*, 1960, pp. 212-214 ; McW 2012, n° 234.

86 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [fin mars 1899], Amsterdam, RPK, n° 239 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 92-96 ; McW 2012, n° 235.

87 Lettre d'Antoine de La Rochefoucauld à Bernard, [Paris], 28 mars 1899, coll. part.

88 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [fin mars 1899], Amsterdam, RPK, n° 239 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 92-96 ; McW 2012, n° 235 et Francis Jourdain, « Le Salon de "La Plume". Notes sur le peintre Émile Bernard », *La Plume*, n° 106, 15 septembre 1893, pp. 390-397.

89 Gustave Geffroy, « Premier Salon », *Le Journal*, 15 mars 1899.

90 Gustave Geffroy, « Les Indépendants », *La Justice*, 29 mars 1892, repr. in Constance Naubert-Riser, Notice bio-bibliographique sur Roger Marx, in *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, pp. 365-366.

91 Yvanhoé Rambosson, « La Promenade de Janus. Causeries d'art », *La Plume*, n° 243, 1er juin 1899, pp. 382-383.

92 André Fontainas, « Revue du mois. Art moderne », *MdF*, avril-juin 1899, p. 250.

93 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 27 mai 1899, coll. part. ; McW 2012, n° 238. Thadée Natanson, « Une date de l'Histoire de la Peinture française : mars 1899 », *La Revue blanche*, vol. 18, avril 1899, pp. 504-512 avait écrit : « Le panneau de bois que M. Émile Bernard creuse et teinte avec la plus heureuse ingéniosité, fait regretter qu'il soit devenu si difficile de jouir de son œuvre et d'apprécier un mérite dont sa tenture ne donne qu'une bien faible idée. »

94 Il s'agit de Mia Martin, qui lui avait écrit une gentille lettre. Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [après le 12 avril 1899], coll. part. ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 121-123 ; McW 2012, n° 236.

95 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [reçue le 9 mars 1899], Amsterdam, RPK, n° 238 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 87-91 ; McW 2012, n° 233.

96 Terme ancien et familier qui désignait un « commis de magasin de nouveautés ».

97 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [reçue le 9 mars 1899], Amsterdam, RPK, n° 238 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), fos 87-91 ; McW 2012, n° 233.

98 Lettre inédite de Henry Moeller à Maurice Denis, 7 février 1899, Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, in Cathérine Verleysen, *Maurice Denis et la Belgique, 1890-1930*, Leuven University Press, coll. « KADOC Artes », 2010, p. 95.

99 Carte postale de Bernard à sa mère, Le Caire, 23 avril 1899, Amsterdam, RPK, n° 232 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 69.

100 Carte postale de Bernard à sa mère, Le Caire, 11 mai 1899, Los Angeles, GRI, n° 850330-4.

101 Lettre de Bernard à Antoine de La Rochefoucauld, Le Caire, [c. octobre 1899], PennState-EBpapers (transcription partielle par Bernard d'une lettre non localisée) ; McW 2012, n° 242.

102 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 27 mai 1899, coll. part. ; McW 2012, n° 238.

103 *AmV*, fos 155-156.

104 *AmV*, f° 154.

105 Lettre de Bernard à Antoine de La Rochefoucauld, Le Caire, [c. octobre 1899], PennState-EBpapers (transcription partielle par Bernard d'une lettre non localisée) ; McW 2012, n° 242.

106 Après avoir été donné à Paul Jamot à l'église de l'Assomption à Passy, le *Longin* est entré dans une collection particulière.

107 *AmV*, f° 156r°. Maurizio Buscalioni fut le premier directeur de l'observatoire de Caracas de 1891 à 1894. D'après Bernard, Buscalioni correspondait avec Camille Flammarion. L'artiste lui dédia un portrait remarquable avec l'inscription : *Émile Bernard, Le Caire 1899, Maurice Buscaglioni, astronome italien*.

108 La signature de la « *version chic* » est apocryphe et la date, 1897, est douteuse ; la version dans le style de Zurbarán porte l'inscription : *Émile Bernard invenit et fecit 1899*. Cette inscription « à l'antique », pourrait signifier que cette version était destinée à l'exposition de Bruxelles. Il est certain qu'il commença une version en juillet 1899 et qu'il travaillait toujours aux deux versions en septembre. Il ne voulait pas donner à penser qu'il avait fait ces deux versions exprès pour l'exposition, et, en les datant de façon différente, il ne voulait pas donner à penser qu'il travaillait dans deux styles en même temps. Lettres de

Bernard à sa mère, Le Caire, 20 juillet : Amsterdam, RPK, n° 242 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 103-105 et 25 septembre 1899, Amsterdam, RPK, n° 243 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 106-109 ; McW 2012, n° 240.

109 D'après le Larousse : position debout, au repos, dans laquelle le poids du corps se reporte sur une seule jambe, cependant que l'épaule au-dessus de cette jambe remonte (hanchement contrarié).

110 Lettre de Bernard à Antoine de La Rochefoucauld, Le Caire, [c. octobre 1899], PennState-EBpapers (transcription partielle par Bernard d'une lettre non localisée) ; McW 2012, n° 242.

111 Dédié au comte Antoine de La Rochefoucauld, à Vincent van Gogh et à Julien Tanguy. Son portrait exécuté en 1886 par Toulouse-Lautrec y est reproduit.

112 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [c. septembre 1899], Amsterdam, RPK, n° 251 ; McW 2012, n° 239.

113 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 8 février 1899, Amsterdam, RPK, n° 236 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 80-82 ; McW 2012, n° 231. Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [reçue le 9 mars 1899], Amsterdam, RPK, n° 238 ; copie BCMN, Ms. 374, f°s 87-91 ; McW 2012, n° 233. Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, Pâques [2 avril] 1899, Amsterdam, RPK, n° 249 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 2-4. Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [avant le 4 avril 1899], Amsterdam, RPK, n° 239 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 92-96 ; McW 2012, n° 235. Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [c. septembre 1899], Amsterdam, RPK, n° 251 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 125-126 ; McW 2012, n° 239. Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 2 juin 1899, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 98-100.

114 Les archives Vollard [Ms. 421 (4.3), Registre de caisse consignant les entrées et sorties 1894-1900] mentionnent une transaction conclue le 15 juin 1899 avec Madame Bernard, portant sur cinq Van Gogh. Concernant les Van Gogh de la collection d'Émile Bernard, voir Bogomila Welsh-Ovcharov, « Émile Bernard, un extraordinaire collectionneur de Vincent van Gogh », in cat. expo. *Émile Bernard. Au-delà de Pont-Aven*, INHA, Galerie Colbert, janvier-avril 2012, pp. 53-68.

115 Bruxelles, Musée Moderne, *Salon d'art religieux de Durendal, Catalogue*, 16 décembre 1899 au 15 janvier 1900, n°s 17, 18, 19.

116 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, jeudi 11 octobre 1899, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 110-112.

117 Dès le 27 mai 1899, dans une lettre à sa mère, il annonce qu'il enverra ses toiles à Paris, chargeant ses parents « *de les mettre sur châssis et de les encadrer* […]. *J'ai compté sur vous pour cela, sans vous le demander* » ; McW 2012, n° 238.

118 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 25 septembre 1899, Amsterdam, RPK, n° 243 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 106-109 ; McW 2012, n° 240.

119 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, jeudi 11 octobre 1899, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 110-112.

120 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 4 décembre 1899, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 57.

121 Lettre de Bernard père à son fils, [Colombes], [annotation du peintre : *Lettre de mon père reçue le 29 nov. 1899 au Caire, après mon envoi du St Longin*] et réponse de Bernard à son père, copies INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, f°s 69 et 70-75 ; McW 2012, n°s 243 et 244.

122 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 1er janvier 1900, INHA, Fonds Doucet, Ms. 537, f°s 80-83 ; McW 2012, n° 248.

123 *AmV*, f°s 159-160.

124 Madame Bernard lui avait écrit en même temps qu'à son fils. Lettre non localisée.

125 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [début décembre 1899], Amsterdam, RPK, n° 247 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 113-116 ; McW 2012, n° 246.

126 Voir note 115 : aux n°s 17, 18, 19.

127 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [début décembre 1899], Amsterdam, RPK, n° 247 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 113-116 ; McW 2012, n° 246.

128 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [début décembre 1899], Amsterdam, RPK, n° 247 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 113-116 ; McW 2012, n° 246. La liste des personnalités dont il croyait avoir le soutien est impressionnante : Mad. Rachilde, Alfred Vallette, André Fontainas, Paul Fort, les Hirsch, etc. du *Mercure de France* ; Thaddée Natanson et Félix Fénéon de *La Revue blanche* ; Arsène Alexandre du *Figaro*, Roger Marx, Francis Jourdain. Il voulait également faire inviter les critiques qui avaient écrit à son sujet : Gustave Geffroy (*Journal*) ; Maurice Mery (*Moniteur des Arts*) ; Tavernier (*La Liberté*) ; Henry Delouche (*La Critique*) ; Julien Leclercq (*Chronique des Arts*) ; Édouard Sarradin (*Journal des Débats*) ; Gaston Lasaulx (*Journal des Artistes*) ; Léon de Saint-Valéry (*Revue des Beaux-Arts et des Lettres*) ; Gaston Mary (*Libre Parole*) ; Octave Mirbeau (*Le Figaro*).

129 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, fin 1899, Amsterdam, RPK, n° 245 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 119-120. Après réflexion, il autorisa sa mère à vendre sa collection sauf *Le Portrait de Vincent au chapeau de paille* [F 526] au Detroit Institute of Arts et *Les Bateaux amarrés* [F 449], maintenant au Museum Folkwang d'Essen. Ses travaux des débuts et ses Redon devaient également être préservés. Concernant les premiers, il espérait en tirer plus par son vieux camarade de classe Louis Libaude, qui était devenu commissaire-priseur. De plus, une vente à Drouot pourrait peut-être lui attirer quelque publicité. Les archives Vollard [Ms. 421 (4.3), Registre de caisse consignant les entrées et sorties 1894-1900] mentionnent une transaction conclue le 27 décembre 1899 avec Madame Bernard, portant sur cinq dessins de Van Gogh, une poterie de Gauguin, une toile de Van Gogh pour lesquels elle reçut 500 francs. Concernant les Van Gogh de la collection d'Émile Bernard, voir Bogomila Welsh-Ovcharov, « Émile Bernard, un extraordinaire collectionneur de Vincent van Gogh », in cat. expo. *Émile Bernard. Au-delà de Pont-Aven*, INHA, Galerie Colbert, janvier-avril 2012, pp. 53-68.

130 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, 28 janvier 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-5 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 13-15 ; McW 2012, n° 249. Bernard trouvait toujours l'occasion propice pour critiquer l'œil de Vollard. En effet, le marchand voulait aussi acheter comme un Van Gogh un petit paysage qui avait été accroché au-dessus du miroir dans sa chambre à Asnières. Il s'agissait du « *petit paysage* [coucher de soleil] *fort naïf et fort ignorant* » peint par nul autre que le critique Albert Aurier.

131 *Ibidem*.

132 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, fin 1899, Amsterdam, RPK, n° 245 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 119-120.

133 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, décembre 1899, Amsterdam, RPK, n° 247 ; copie BCMN, Ms. 374, 5.1, f°s 113-116.

134 Lettres de Bernard à sa mère, [fin novembre 1899], copie INHA, Ms. 537 f°s 76-79 ; McW 2012, n° 245, et 1er janvier 1900, copie INHA, Ms. 537 f°s 80-83 ; McW 2012, n° 248.

135 *AmV*, f° 157.

136 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [janvier 1899], Amsterdam, RPK, n° 248 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 117-118 ; McW 2012, n° 225.

137 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 23 décembre 1898, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 51.

138 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [reçue le 9 mars 1899], Amsterdam, RPK, n° 238 ; copie BCMN, Ms. 374, f°s 87-91 ; McW 2012, n° 233.

139 *AmV*, f°s 157-158.

140 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 6 février 1900, Paris, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 127-128.

141 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, 28 janvier 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-5 ; McW 2012, n° 249.

142 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, avant 11 mars 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 130-132.

143 Lettre d'Héloïse Bernard à Bonger, Colombes, 19 février 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 1.

144 Lettre d'Héloïse Bernard à Bonger, Colombes, 17 mars 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 3 et lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 11 octobre 1899, Paris, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 110-112.

145 Lettre d'Héloïse Bernard à Bonger, Colombes, 17 mars 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 3.

146 Lettre d'Héloïse Bernard à Bonger, Colombes, 10 juillet 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 7.

147 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, 28 octobre 1900, Paris, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 19-20 ; McW 2012, n° 258.

148 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, avant 11 mars 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 130-132.

149 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 11 avril 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 138.

150 Lettres à sa mère, Le Caire, [après le 11 avril 1900], Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 141 ; Le Caire, 28 avril 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-5 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 139-140 ; McW 2012, n° 252 ; lettre de Bernard à Bonger, 8 juin 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 58.

151 Archives Vollard [Ms 421 (4.3), Registre de caisse consignant les entrées et sorties 1894-1900, 5 avril 1900] : « Bernard pour Van Gogh Gaug dessins.....1 000 ». Concernant les Van Gogh de la collection d'Émile Bernard, voir Bogomila Welsh-Ovcharov, « Émile Bernard, un extraordinaire collectionneur de Vincent van Gogh », in cat. expo. *Émile Bernard. Au-delà de Pont-Aven*, INHA Galerie Colbert, janvier-avril 2012, pp. 53-68.

152 Ses leçons de dessin, éventuellement quelques commandes de portraits pouvaient assurer sa subsistance au Caire. Il continuait de recevoir sa pension de 100 francs de la part de La Rochefoucauld. Il remplaça pendant deux mois l'éditeur français du journal *El Moyad*, ce qui lui rapporta 200 francs par mois pour une heure de travail par jour. Il y eut peut-être aussi la commande d'un avocat qui pouvait lui apporter 1 000, voire 1 200 francs.

153 Lettre d'Héloïse Bernard à Bonger, Colombes, 19 février 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 6.

154 Waléry photographiera plus tard des personnalités comme Mata Hari et Joséphine Baker.

155 André Fontainas, « Revue du mois », *MdF*, avril-juin 1900, pp. 545-546.

156 Ivan Aguéli, « Beaux-Arts. L'exposition du groupe ésotérique (première manifestation) », *L'Encyclopédie contemporaine*, 1900.

157 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 27 mai 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 142. Les 200 francs d'acompte sur la vente d'un G. [auguin], c'est tout ce qu'il voulait.

158 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 3 août 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 144.

159 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 4 avril 1899, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 53.

160 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 2 juin 1899, Amsterdam, RPK, n° 240 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 98-100.

161 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, [c. septembre 1899], Paris, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 125-126 ; McW 2012, n° 239.

162 *AmV*, f° 162.

163 L'indiscrétion est de Bernard, le peintre ayant publié deux lettres charmantes sur sa petite aventure dans la *Nouvelle Revue d'Égypte*, décembre 1903, pp. 470-473.

164 Lettres de Bernard à sa mère, Trieste, 7 août 1900, Paris, INHA, Ms. 537, f°s 83-87 ; McW 2012, n° 253 ; et Venise, 13 août 1900, Paris, INHA, Ms. 537, f°s 83-87 ; McW 2012, n° 254.

165 Lettre de Bernard à Bonger, Venise, 16 août 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 59.

166 *AmV*, f° 163.

167 Lettre de Bernard à sa mère, Venise, 13 août 1900, Paris, INHA, Ms. 537, f°s 83-87 ; McW 2012, n° 254.

168 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, 5 septembre 1900, Paris, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 17-18.

169 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, 28 octobre 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-5 ; McW 2012, n° 258.

170 Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, 24 septembre 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 5-7.

171 Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, 24 septembre 1900, Los Angeles, GRI, n° 850330-4 ; copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 5-7.

172 *AmV*, f°s 164-165.

Portrait d'Andrée
1902
(détail ill. 180)

Chapitre XI

Faire sa rentrée

janvier 1901 – fin 1903

« *Mes chers parents, à l'occasion de cette nouvelle année, malgré les malentendus qui vous font taire, permettez-moi de vous présenter mes meilleurs vœux de santé, de prospérité et de bonne union pour 1901.* » Le malaise du retour manqué n'était toujours pas dissipé. Émile sentit qu'il devait les convaincre de leurs prochaines retrouvailles : « *Pour l'instant, puisqu'il s'agit de partir j'ai décidé que ce serait fin avril, et j'exécuterai mon projet.* […] *Je pars, je brave tout, puisque vous le voulez* »[1].

Cette fois encore, l'un de ses mécènes facilitait sa prise de risque. Après Bonger, c'était au tour du comte de La Rochefoucauld de l'inciter au voyage, et d'en assumer les frais : « Il est temps […] que vous reveniez à Paris pour prendre votre place… Un séjour plus prolongé vous serait préjudiciable et je m'en voudrais de vous y encourager[2]. » Il avait raison ; Bernard en était également conscient, même s'il lui était difficile de se faire valoir. Il s'était même indigné lorsque Vanier lui avait demandé une peinture en échange d'un texte sur lui dans *Les Hommes d'aujourd'hui*. Mais, depuis, sa situation avait considérablement empiré. Plus personne ne recherchait sa peinture. Les portes s'étaient fermées une à une et l'on n'écrivait même plus sur lui. Il ne comprenait d'ailleurs pas ce qui s'était passé : « *J'ignore ce que j'ai pu faire, dire, écrire, provoquer pour qu'un tel arrêt soit sur moi. C'est pour moi un indéchiffrable mystère*[3] », confia-t-il à Bonger.

Même Francis Jourdain, « *un jeune homme très jeune, très charmant, très enthousiaste, qui autrefois avait écrit dans la* Plume » un article très élogieux, lui fit savoir « *qu'il considérait comme de son devoir de me dire qu'il n'aimait plus ce que je faisais* »[4]. Bernard en avait été profondément blessé. Il expliqua sa position artistique et ses intentions, à l'encontre des plus récentes manifestations de l'avant-garde, dans une analyse remarquable où il dit se percevoir comme l'allié naturel de Maurice Denis. Qu'étaient devenus Gauguin et tous ses partisans et disciples prometteurs ? D'un côté, Gauguin, Sérusier et leurs élèves s'en tenaient, par conformisme, à « *l'imitation du crépon et des sculptures cambodgiennes* », de l'autre, Denis et lui-même avaient « *évolué vers l'art classique* ». Ironie de l'histoire, c'étaient maintenant les élèves de l'École des beaux-arts qui faisaient du « *Symbolisme, ce Symbolisme crée par nous* », pendant qu'entre-temps, Bernard et Denis avaient étudié les grands maîtres dans les musées, essayant de recueillir la « *leçon muette des œuvres* ». Ils ne furent plus compris et les critiques fusèrent : « *On a crié au pastiche, au plagiat, à l'imitation* » alors qu'ils poursuivaient « *tranquillement* » le noble objectif de promouvoir un « *retour à l'art de tradition, à la grande peinture, à l'art classique, c'est-à-dire complet* ». Ce but ne pouvait s'atteindre au moyen d'une imitation superficielle mais par « *la poursuite de leur idéal de perfection, d'âme et de sentiment aussi par la perfection plastique, dans la plus absolue simplicité* »[5]. Malheureusement, son espoir de recevoir l'appui de Denis, qui venait de publier ses premiers écrits annonçant un retour au classicisme, ne s'avéra que partiellement fondé.

Le retour en France

Bernard partit pour la France à la fin du mois d'avril 1901, en laissant Hanenah au Caire, mais en emmenant Antoine, âgé de dix mois, car « *pour abandonner mon fils à l'incertitude et à des soins négligés, jamais. Je me sens père absolument de ce côté*[6] ». De plus, il n'avait pas, pour l'instant, l'intention de quitter définitivement l'Égypte mais seulement d'exposer ses œuvres récentes à Paris. Il roula

nombre de ses grandes toiles et, le petit Antoine « *sur le bras*[7] », il arriva à Paris au début du mois de mai. Sa mère « *prit une servante pour s'occuper de l'enfant, et ce fut un véritable soulagement*[8] » pour lui. À son père, témoin de ses déboires à Bruxelles, il présenta son départ d'Égypte comme un grand sacrifice et un grand risque : « *En allant à Paris je me lance dans la voie la plus douteuse et qui peut me devenir la plus meurtrière*[9]. »

Ce voyage à Paris avait pour principal objectif l'organisation d'une exposition personnelle, qui devait forcément se tenir chez Ambroise Vollard. Le planning était parfait car, dans la seconde moitié du mois de mars, s'était tenue à la galerie Bernheim-Jeune une grande rétrospective de l'œuvre de Vincent van Gogh, peintre auquel Bernard était associé depuis la publication de ses lettres dans le *Mercure de France*. Mais s'il avait nourri quelque espoir de profiter de la renommée grandissante de son ami disparu, un article d'Octave Mirbeau paru dans *Le Journal* eut tôt fait de le détromper. L'écrivain loue le génie de Van Gogh en établissant un parallèle négatif pour Bernard qu'il définit comme un « esprit très curieux, très séduisant, très chercheur, très érudit », doué d'une « intelligence spéciale et vive, mais infiniment chimérique et pervertie par toute sorte de religiosités vagues ». Il le qualifie de « peintre médiocre, impuissant même » et lui reproche son impudence de vouloir expliquer « je ne dis pas par la peinture, mais par la déformation, les mystères que la philosophie, la littérature et la science ne peuvent même pas exprimer ». Le summum du fâcheux est atteint par Mirbeau dans sa conclusion quand il reconnaît à Bernard d'avoir eu « beaucoup d'influence sur la nature morale de Van Gogh », mais « aucune sur son art », l'accusant en plus d'avoir « détraqué celui de Gauguin et de tant d'autres qui sombrèrent dans l'imagerie mystique »[10].

À l'évidence, ces commentaires déformaient les objectifs artistiques de Bernard et les faits historiques mais, en outre, ils révélaient – ce qui était grave –, que, pour l'attaquer, tous les coups étaient permis. Il était devenu quasiment la bête noire du symbolisme, que l'article de Mirbeau visait aussi directement mais qui, de toute façon, était pratiquement moribond à cette époque. Bonger, qui avait envoyé cet article à Bernard, jugeait que Mirbeau n'avait manifestement rien compris à Van Gogh, qu'il présentait comme une « *brute faisant de la peinture* », alors que celle de Vincent était, plus que toute autre, « *spirituelle* » et « *humaine* » ; Bonger et Bernard, qui l'avaient bien connu l'un et l'autre, s'accordaient sur ce point[11].

Dans une lettre en guise de droit de réponse, Bernard démolira une par une, d'un ton courtois, toutes les thèses du critique et l'interrogera : « *Comment pouvez-vous, vous critique pourtant d'un nom et d'une autorité qui font foi, écrire si légèrement, sur des simples on-dit ? Comment pouvez-vous agir ainsi, vous critique qui se dit honnête et consciencieux ? J'implore, en ce cas, le réveil de votre conscience, de votre responsabilité vis-à-vis du public et de moi.* » Puis il lui annonça son exposition prochaine à Paris, le conviant, en comptant sur sa sincérité, à venir voir « *l'œuvre que j'ai poussé avec la plus grande conscience et le plus entier scrupule du grand art* »[12].

Ferdinand De Martino, homme de grande culture[13], qui occupait au Caire la haute position de directeur du contentieux de la Daïra Khassa khédiviale (dettes), vint au secours de Van Gogh, et surtout d'Émile Bernard. Dans une lettre ouverte à Octave Mirbeau publiée dans *L'Arte*, il protestait contre la vision déformée que celui-ci donnait de Bernard, qui, selon lui, avait toujours compris que le but de l'art n'était pas l'« imitation servile », et cette conviction l'avait justement conduit à inventer un art qui consistait en signes et en symboles de « spiritualité ». D'autres l'avaient suivi dans cette voie et avaient appliqué ses idées avec plus de succès que lui. Seulement, en exil, son esprit avait mûri. C'était le Bernard de 1890, affirmait De Martino, que Mirbeau critiquait, non celui qui avait découvert « l'idéal vrai » en Égypte. Le nouveau Bernard s'inscrivait dans la suite logique du précédent, mais il avait compris que la nature en tant que telle était « une pensée » et que l'art ne devait pas la déformer mais en être le « commentaire »[14].

L'article de Mirbeau renforçait les craintes de Bernard quant aux préjugés qui s'étaient formés à son encontre. En dépit de la force de ses convictions, il tremblait à la pensée des difficultés qui l'attendaient pour trouver notamment un lieu d'exposition assez vaste pour y accrocher ses dernières grandes toiles. Ses premières visites furent consacrées à Odilon Redon et à Antoine de La Rochefoucauld. Redon, après l'avoir invité à déjeuner, l'accompagna chez Vollard. Le 22 mai, le marchand « *emportait dans une tapissière*[15] », « *toute l'œuvre de jeunesse* » de Bernard, composée majoritairement d'œuvres antérieures à son départ pour l'Orient, soit 122 œuvres pour un prix net de 17 900 francs. Le 10 juillet, alors que le peintre se trouvait toujours à Paris, Vollard lui fit un second achat, portant principalement sur des peintures, esquisses, dessins, aquarelles et gravures d'Égypte, plus quelques œuvres de ses débuts. Il lui régla en outre une « armoire » qu'il avait commandée et deux dessins de

177
Armoire
1901, sculpture sur bois,
241,3 × 149,9 × 50,8 cm.
Pasadena, Norton Simon Museum.

178
Les Prostituées du Caire
1899, huile sur toile, 200 × 250 cm. Localisation actuelle inconnue.

Gauguin. Bernard reçut pour cet ensemble 13 000 francs de plus. Redon lui avait confié lors de leur rencontre avec le galeriste : « Il va vous acheter votre œuvre de jeunesse, je l'y ai beaucoup poussé. » Cette transaction offrait une tranquillité d'esprit salutaire à Bernard[16]. Des paiements réguliers de 1 000 francs – peut-être mensuels –, dureront au moins jusqu'en février 1904[17].

L'armoire en question **[ill. 177]** a été l'objet d'une histoire compliquée d'attributions et de datations diverses. Il a souvent été avancé qu'elle avait été réalisée par Bernard et Gauguin à Pont-Aven en 1888. Cependant, les documents prouvent qu'elle a été sculptée uniquement par Bernard, pour Vollard : « *Je m'étais mis à sculpter un meuble qu'il m'avait commandé, voulant le lui laisser avant mon départ* », et commencée le 26 juin 1901[18]. Pour la décoration des panneaux de l'armoire, il a repris des figures qu'il avait utilisées dans le grand triptyque en tapisserie créé pour La Rochefoucauld **[ill. 108]**, notamment la figure à gauche du panneau central, qui s'inspire elle-même du portrait photographique de Madeleine en costume de Bretonne **[fig. 52]**. Bonger, venu spécialement d'Amsterdam pour le voir, exprimera son souhait d'avoir un meuble miroir décoré, ou plutôt un trumeau, que le peintre ne livrera qu'en 1908 : « *Je veux vous faire quelque chose de bien et cela prend beaucoup de temps. Ensuite la composition quoique absolument décorative, c'est-à-dire avec presque pas de figures (2 nus seulement et à peine vus) est très compliquée. Elle se compose de feuillages, de fleurs, de rinceaux fantaisistes au possible et desquels j'attends un riche effet*[19]… »

Fig. 70. Paul Paulin, *Léonce Bénédite*, 1911, buste en terre cuite, 50,5 × 18,5 cm. Paris, musée d'Orsay.

L'exposition chez Vollard

Vollard accepta d'organiser une exposition des œuvres de Bernard au mois de juin[20], et comptait bien évidemment montrer celles qu'il venait d'acquérir. La dernière « *manière sérieuse et grave* » du peintre ne serait pas représentée, « *pour ne pas dérouter* » lui avait-on fait comprendre, mais aussi parce que ces toiles étaient trop grandes pour les murs de la galerie Vollard. Certaines de ses œuvres orientales furent néanmoins visibles car Redon jugeait « *urgent d'exposer les aquarelles de Constantinople* » peintes en 1893 (voir chapitre VIII). Bernard les réclama à Bonger qui les conservait depuis 1896, ne sachant plus « *si elles sont à vous ou à moi* », en demandant d'y joindre « *la toile* […] *envoyée d'Égypte,* Femmes au bord de l'eau avec cruches – *roulez-la avec les aquarelles et envoyez par la poste* »[21].

À la demande du grand marchand des impressionnistes, Bernard invita Paul Durand-Ruel, à venir voir ses « *toiles d'Égypte chez Chapuis (4 rue Crétet)* ». Il fut « *terrifié* » par leurs dimensions, « *pourquoi peindre si grand?* » répétait-il, sans comprendre que Bernard affirmait ainsi sa différence : « *Je sens bien que chez moi ce n'est pas une prétention, mais une nécessité.* » Sur ses impressions personnelles, Durand-Ruel garda un silence poli mais, non sans optimisme, Bernard perçut chez lui une pointe d'intérêt pour la vue de la porte de la vieille ville avec ses vendeurs de pain **[ill. 175]**[22].

Des retrouvailles inopinées avec Ignacio Zuloaga, sur le boulevard de Clichy où il avait son atelier, redonnaient force et espoir à leur amitié pleine d'admiration partagée. Zuloaga voulut voir ses toiles d'Égypte et s'exclama devant son tableau des *Prostituées du Caire* **[ill. 178]** : « Vous êtes le plus fort des orientalistes! » L'ami fidèle voulait lui manifester son soutien et tint à lui présenter rapidement son ami, Léonce Bénédite, directeur du musée du Luxembourg, mais également fondateur de la Société des peintres orientalistes français **[fig. 70]**. Sous sa direction, en 1901, le Salon annuel avait été déplacé des galeries Durand-Ruel au Grand Palais, lieu plus adapté pour montrer de vastes toiles[23]. Bernard exposera fréquemment aux Orientalistes à partir de 1902.

Sur le plan de la critique, l'exposition chez Vollard connut un certain succès. Henri Ghéon parla d'un « précieux talent » et perçut les quelques œuvres égyptiennes présentes comme l'aboutissement des « essais francs, disparates, – mais fructueux » de Bernard dans les années antérieures. Le critique s'attarde tout particulièrement sur *Ombre et lumière* **[ill. 179]**, étude d'une Égyptienne assise, datant de 1901. Le modèle occupe entièrement la surface de la toile, suivant une disposition assez géométrique, comme dans les portraits d'Hanenah de 1894, et Ghéon observa à juste titre combien une restitution d'après nature, même aussi discrète que celle-ci, pouvait refléter la volonté du peintre de styliser. Ghéon célèbre l'évolution de Bernard depuis ses débuts symbolistes et lui présage un grand futur : « Faudrait-il donc quinze ans d'interprétation, de "déformation" pour comprendre la forme? Car ce n'est plus Cézanne, ni Van Gogh, ni Gauguin, c'est Émile Bernard. La grande carrière, pour lui, commence »[24].

Cette vision de la réalité égyptienne, que proposait Bernard, suscita les critiques de deux cousins écrivant sous le nom de plume de Marius-Ary Leblond[25], qui discernaient des aspects classiques, hiératiques, dans son œuvre, qu'ils attribuaient à une vision de l'Égypte davantage nourrie de réminiscences de l'histoire ancienne que d'observations de

179
Ombre et lumière
1901, huile sur toile, 88 × 67 cm.
Paris, musée du quai Branly.

la société de l'époque, qui lentement émergeait. D'après eux, son style n'était pas plus évocateur de la vie moderne en Égypte que les œuvres de Puvis de Chavannes ne l'étaient de la France actuelle, à l'activité trépidante[26].

L'engagement le plus encourageant pour Bernard fut celui de Roger Marx qui rédigea la préface du catalogue de son exposition. En 1901, l'écrivain était un homme influent du monde de l'art français. Inspecteur des Beaux-Arts depuis 1888, il était aussi journaliste. Défenseur de Cézanne dont il reconnaissait la valeur depuis 1899, il ne méprisait pas pour autant les artistes de salon pour le seul fait qu'ils exposaient au Salon[27]. Ne voulant pas non plus établir de distinction profonde entre les beaux-arts et les arts appliqués, il fut l'instigateur de l'introduction des arts décoratifs au Salon. Par son absence de partis pris, Marx paraissait donc le défenseur idéal du talent volatil de Bernard. Il voyait en lui « l'ambition d'exprimer avec force, de dégager pleinement le caractère », comme un dénominateur commun qui unissait tous les aspects de sa carrière. Il discernait chez lui un « instinct de décorateur » qui l'amenait à employer des couleurs vives et des « arabesques ondoyantes » ; il se montra clairement sensible aux avancées de ses études d'Égypte, qui avaient conduit l'artiste à une « vérité constante et sûre ». Il envisageait même bientôt une présentation plus élaborée de « la série triomphale de ces vastes compositions »[28]. Selon Marx, Bernard travaillait dans la tradition de Delacroix et de Dehodencq ; l'art de Zuloaga était aussi évoqué à titre de comparaison quant à « la saisie et la pénétration du caractère ». Le critique alla jusqu'à évoquer Coriolis, l'orientaliste insatisfait de *Manette Salomon* des Goncourt, que la « définition palpitante et neuve » des mœurs orientales montrées dans les tableaux de Bernard aurait fait rêver. Ce n'était pas là que des mots. À la vente aux enchères de la collection Marx, après la mort de celui-ci en 1914, un des lots était un autoportrait de Bernard provenant de l'exposition chez Vollard[29].

Quelques jours avant la fin de l'exposition, Vollard commença à accrocher les tableaux de deux artistes espagnols : Pablo Picasso et Francisco Iturrino[30]. Cette proximité permit à nouveau au jeune peintre de vingt ans d'être confronté à l'œuvre de Bernard[31]. Vollard confiera alors à Émile « *que ce jeune homme fut alors tout à fait transformé*[32] ». L'influence exercée par les œuvres qu'il avait vues, sur son propre style, est indéniable, notamment pour la période bleue. Selon le témoignage de Clément Altarriba, gendre d'Émile Bernard, Picasso, visité à Vallauris, soulignera l'importance du peintre pour lui en disant à sa femme Élisabeth, dernier enfant de Bernard : « Votre père était le plus intelligent de nous tous[33]. » Mais il aurait pu ajouter qu'il était aussi le plus réceptif, particularité que Picasso avait également faite sienne, en s'appropriant constamment de nouvelles écritures stylistiques. Si bien que l'évolution protéiforme de Bernard pourrait préfigurer le goût de la métamorphose, si caractéristique chez Picasso (voir chapitre IX).

Le bilan du séjour parisien de Bernard était finalement très positif : il avait gagné de l'argent, il avait exposé, et il était considéré par des membres éminents de la critique. Un dernier événement viendra bouleverser sa vie avant son retour en Égypte : la rencontre d'Andrée Fort, qui l'accompagnera jusqu'à sa mort.

Un nouvel amour : Andrée Fort

Un soir, « *en descendant du train qui* [l']*amenait de Paris à Colombes* », Bernard tomba par hasard sur Paul Fort, dont la famille avait été voisine de la sienne à Asnières et qui venait « *d'acquérir une maison à Colombes* »[34]. Le futur beau-frère de Bernard tenait, dès l'âge de dix-neuf ans, une place importante depuis la fondation de son Théâtre d'art qui accueillait le symbolisme théâtral français. En 1892, il dirigeait aussi *Le Livre d'art* dans lequel le peintre s'était engagé à publier les lettres de Vincent van Gogh à lui adressées, mais le projet n'aboutira pas[35] (voir chapitre VIII). Les souvenirs de Paul Fort sur Bernard remontent eux aussi à son adolescence : « J'ai connu, grâce à l'entremise de mes amis Stuart Merrill et Maurice Maeterlinck, Émile Bernard quand j'avais dix-sept ans, au mois de décembre 1889. Bernard, lui, avait à peine vingt et un ans. Chose curieuse ! c'est le poète que j'allais visiter, non le peintre, en ma qualité de directeur du Théâtre d'Art. […] Bernard avait écrit ou recueilli un "Mystère" breton à Pont-Aven, et mon ambition était de faire représenter ce mystère[36]. »

Le poète invita aussitôt le peintre qui accepta « *avec le plus grand plaisir, car je l'aimais beaucoup ainsi que les siens* ». Après le dîner, la conversation porta sur la musique et Bernard fit part de son « *admiration pour Wagner* ». Alors la sœur de Paul, Andrée, se mit « *au piano et chanta quelques passages de Lohengrin* ». Bernard fut « *frappé par la beauté de sa voix* ». Puis les Fort demandèrent à voir ses toiles, récemment installées « *dans une maisonnette* » que ses parents avaient fait construire dans leur jardin. Elles « *firent le plus grand effet* » sur eux. Quant à Andrée, Émile sentit qu'elle avait compris son art, comme il avait compris sa musique. Elle lui confia dans une missive qu'elle l'aimait depuis longtemps : « Mon frère Paul avait mis votre portrait dans une

180
Portrait d'Andrée
1902, huile sur toile, 86 × 51 cm.
Collection privée.

181
Andrée jouant du luth
1901, huile sur toile, 180 × 84 cm.
Collection privée.

182
Hanenah cousant à la fenêtre
1901, huile sur toile, 95 × 60 cm.
Collection privée.

vitrine, parmi ses amis, les écrivains les plus connus. C'était toujours à vous qu'allait mon sentiment ; je vous trouvais un air idéal que n'avaient pas les autres […]. J'aime votre génie, je déplore qu'il soit entravé par des soins à prodiguer sans cesse à vos enfants, à votre vie courante[37].»

Andrée le supplia de l'emmener au Caire avec lui. Elle trouva même une solution au petit problème de Bernard, déjà en charge d'une famille : « Je serai votre servante, je vous permettrai de faire vos grandes œuvres et je vous y aiderai (si je puis et comme vous me le dites) de ma musique que je dépose à vos pieds.» Sa passion faisait fi de tout sens pratique mais les sentiments d'Émile à son égard étaient si forts qu'il allait trouver une solution. Andrée lui rappelait sa défunte sœur, si dévouée, et il exultait à la pensée qu'elle allait l'accompagner au Caire. Il croyait même à une intervention divine : « *C'est Dieu qui m'envoie en vous ce qui me manquait.*» Il éprouvait enfin un amour d'un ordre supérieur, comme envers une « *sœur spirituelle qui allait entrer dans ma vie et me créer une atmosphère de bonheur et de tranquille production* ». Il était las de l'indifférence et de la froideur d'Hanenah qui « *n'avait aucun sentiment de* [sa] *valeur* ». De plus, « *les morts constantes* » de ses enfants faisaient d'elle un « *obstacle* » dans les soins qu'il fallait leur prodiguer. Cependant, loin de lui l'idée de s'en séparer, il rêvait d'une « *vie heureuse pour elle dans un accord avec Andrée* » qui venait pour la soulager du soin de ses enfants[38].

Andrée était déterminée à l'accompagner en Égypte. Elle dit à ses parents qu'elle avait trouvé un travail d'enseignante au Caire. Une des élèves de Bernard produisit effectivement une lettre où elle affirmait l'engager comme telle. Héloïse Bernard, nullement dupe d'un stratagème aussi grossier, leur suggéra d'emmener une certaine Angèle, la bonne d'enfant qui s'était occupée du petit Antoine à Colombes. Elle avait des raisons personnelles pour souhaiter la présence de celle-ci en Égypte. Bernard accepta.

Avant leur départ, fin septembre 1901[39], il établit à l'intention de sa mère une liste de toutes ses œuvres de jeunesse laissées chez Chapuis et en emporta une copie. Onze peintures nécessitaient d'être rentoilées et seize devaient être tendues sur châssis ; ces toiles ne devaient pas être cédées à Vollard, « *pour des raisons de souvenirs* », « *c'est au fond assez vrai : mes voyages à pied sont là tout* »[40]. Il retournait en Égypte dans une situation financière beaucoup plus saine.

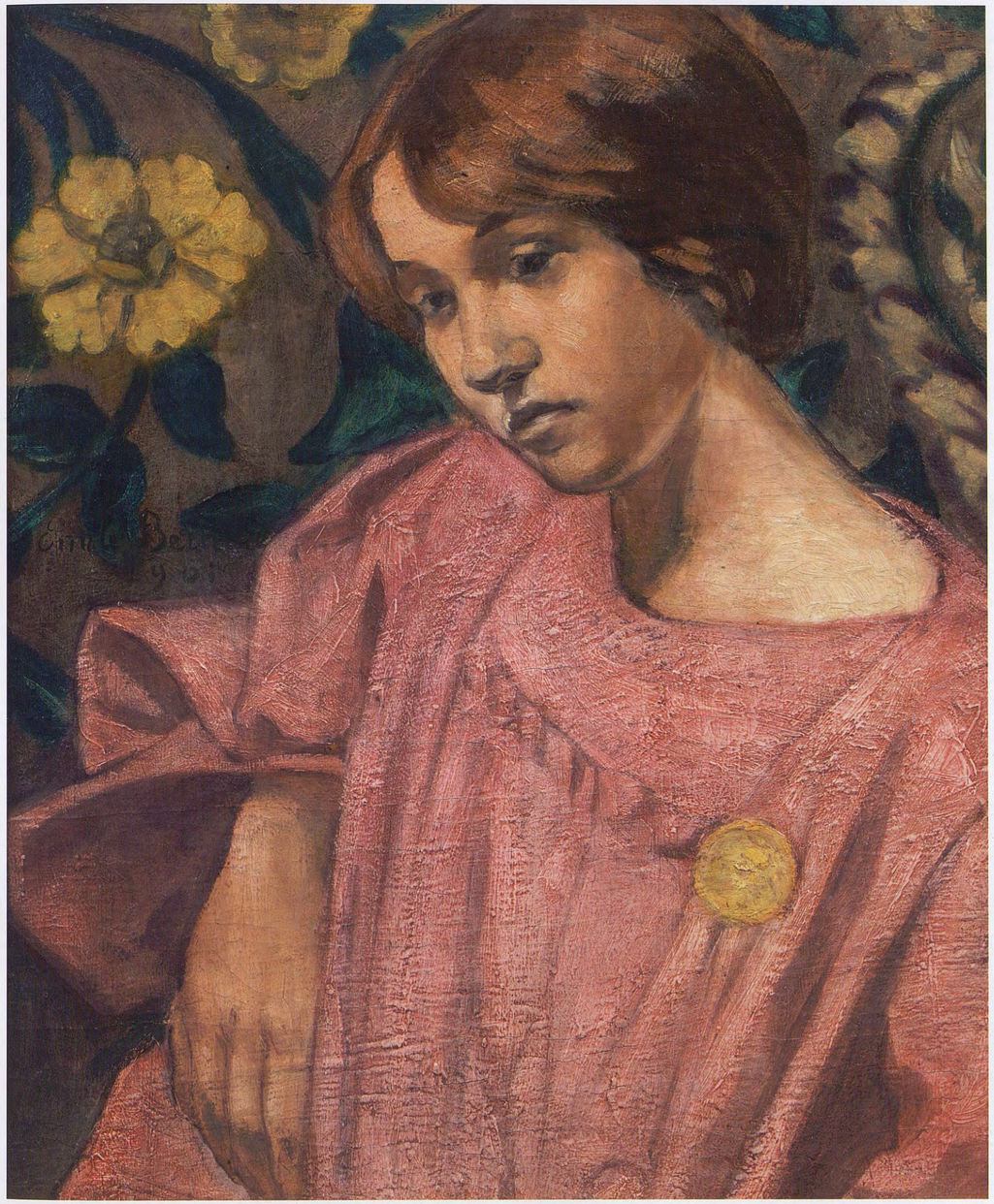
Sur le plan personnel, en revanche, sa position était très embarrassante. À leur arrivée, Hanenah embrassa Andrée, sa rivale, sans arrière-pensée, au grand soulagement d'Émile qui espérait former ainsi, en paix, un ménage à trois, sans souci, loin de la civilisation occidentale et à l'abri des pressions familiales. Hanenah et Andrée graviteraient autour de sa personne, chacune s'ingéniant à le combler sur le plan pratique, physique ou spirituel.

Certains portraits que Bernard fit de ses compagnes, vers cette époque, présentent toutes les qualités d'un art intimiste. Une superbe étude de contre-jour représente sa femme cousant, assise à la fenêtre **[ill. 182]**, d'une touche très enlevée et sûre qui suggère une exécution d'après nature. Hanenah, habillée en bleu-pourpre foncé, forme une tache d'ombre saisissante contre le brun-rouge éclatant de l'arrière-cour du palais qu'ils habitaient. Bernard a réduit toutes les nuances à ce puissant contraste coloré qui, avec une extrême économie de moyens, crée une impression convaincante de lumière vive.

Tandis que le rôle d'Hanenah se limitait à la routine de la vie familiale, Andrée menait une existence en affinité d'esprit avec Bernard. Il la peignit elle aussi, de manière tout aussi délicate, par touches fines, vêtue d'une vague robe poncho à carreaux bruns et violets, jouant du luth **[ill. 181]**. Assise sur le sol, elle tient l'instrument de musique, dont la forme triangulaire reprend avec subtilité les contours de sa silhouette. Elle regarde le peintre avec des yeux rêveurs, pinçant les cordes d'un air distrait.

Andrée et Émile étaient unis par d'autres liens que l'art et l'exaltation purs. Elle posa également nue pour lui. Une peinture, soigneusement construite, abonde en signes érotiques **[ill. 188]** : la composition suggère qu'elle vient de se déshabiller ; ses chaussures et sa robe négligemment posées à terre, elle est assise, adossée au canapé de l'atelier. Mais elle n'exhibe pas son corps ; elle paraît plutôt avoir oublié sa nudité et même la présence d'un homme. Elle regarde son visage dans le miroir, tout absorbée. Bernard semble suggérer qu'en dépit de l'aspect charnel de leur relation, le lien spirituel qui les unissait transcendait finalement toute sensualité. Dans un autre portrait d'Andrée, plus chaste, toute convenance requise dans la bonne société semble respectée **[ill. 183]**. La jeune femme est peinte en gros plan ; sa silhouette, entrant à peine à l'intérieur du cadre, est largement coupée par un arrière-plan résolument décoratif. Le regard songeur, sage, d'Andrée, échappe au spectateur, ce qui donne à cette œuvre un caractère étonnamment langoureux.

Ces peintures paraissent refléter l'existence de rêve que Bernard appelait de ses vœux, persuadé qu'il était que sa « *femme, habituée aux mœurs orientales*[41] », accepterait leur vie commune. Andrée aussi en était convaincue : « Près de ta chère Hanenah tu as connu le calme, le repos, et tous



183
Portrait d'Andrée
1901, huile sur toile, 53 × 44 cm.
Collection privée.

tes tableaux respirent la sérénité ; près de moi tu connaîtras la passion vive et brûlante, celle qui dure toujours et n'est jamais la même, et tes toiles deviendront puissantes, tu feras un chef d'œuvre et, Hanenah, Madeleine, Andrée, nous vivrons éternellement près de toi, puisque tu seras l'auteur et nous les inspiratrices[42]. »

Mais un mois plus tard, ses certitudes étaient ébranlées. Héloïse ne leur avait adjoint Angèle que pour épier son fils au Caire et, avec un sens du devoir exemplaire, celle-ci s'était acquittée de sa tâche en informant Hanenah qu'elle risquait de perdre son mari. Hanenah riposta en quittant la maison pour aller vivre chez ses cousins et déposa plainte auprès des autorités dont dépendait Bernard, c'est-à-dire le consulat de France. Émile fut accusé d'adultère et sommé d'évincer de la maison « *la personne* » qu'il y avait amenée. Cependant, Bernard, « *prévoyant ce qui allait se produire par le départ de* [sa] *femme* », avait loué à Andrée un petit appartement en ville où il « *l'allait visiter journellement* ». Hanenah revint au domicile conjugal et avoua à Émile que « *la servante l'avait obsédée jusqu'à la rendre jalouse.* » Elle lui révéla le rôle joué par sa propre mère pour inciter Angèle à agir contre eux : « *Aujourd'hui même* […] *la bonne a écrit une longue lettre à ta mère, elle l'a mise dans sa malle en attendant de la pouvoir porter à la poste.* » Bernard lut la lettre : « *Elle rendait compte de mes actes avec tout l'irrespect que je devais attendre d'une ennemie* »[43]. Impressionné par toute l'histoire, le consul de France disculpa Bernard et Angèle fut renvoyée en France, aux frais de Madame Bernard.

Cet incident douloureux altéra gravement la relation déjà fragile qu'Émile entretenait avec sa mère, sans la rompre toutefois car il avait besoin d'elle pour vendre ses tableaux. Peu de lettres de cette période sont conservées, ce qui est sans doute préférable pour toutes les personnes concernées. Le ton bravache sur lequel Bernard en relate les péripéties dans l'*Aventure de ma vie* est remarquable : il semble réagir à la situation avec une totale aisance, attitude qu'explique en partie l'influence enrichissante et réconfortante d'Andrée.

Au printemps de 1902, Bernard attendait le moment opportun pour « *frapper un grand coup*[44] ». Il avait clairement annoncé en février qu'il n'exposerait plus dans aucune manifestation de groupe, pas même aux Indépendants ni au Champ-de-Mars ni aux Orientalistes, pas plus que dans une exposition à part. Aucune de ses œuvres ne serait montrée à personne, excepté à Redon. Avant toute démarche, il voulait terminer d'abord sa série égyptienne et ensuite prévoir, en 1903, une exposition personnelle chez Durand-Ruel. Malgré sa recommandation à ses parents : « *Ainsi donc, pas d'exposition* » et ses menaces : « *Passez outre serait vouloir me nuire* »[45], les choses ne se déroulèrent pas selon sa volonté. Il fut représenté dans trois Salons : aux Orientalistes, aux Indépendants et à la Société nationale des Beaux-Arts. Apparemment, sa mère avait agi en sous-main auprès de Roger Marx pour obliger son fils à accepter d'exposer, en dépit de ses réticences. Roger Marx après le vernissage lui envoie un télégramme à la suite de sa participation au Salon des orientalistes, disant : « *Triomphe aux Orientalistes*[46].»

Les expositions parisiennes en 1902

Sa rencontre inopinée avec Zuloaga à Paris en juin 1901, qui lui avait fait connaître Léonce Bénédite, portait ses fruits, et d'ailleurs, sur le plan relationnel, ce Salon des orientalistes fut un succès. Le président de la Société des orientalistes décida d'exposer une série de quatre grandes toiles provenant d'Égypte, *La Porte d'un caravansérail* **[ill. 175]** ; *Au bord du Nil* **[ill. 176]** ; *Vendeurs d'oranges* **[ill. 158]** ; *Fumeuse de haschich* **[ill. 165]**, ainsi que deux autres œuvres : *Les Mendiants espagnols* **[ill. 152]** et *Femme à l'éventail*[47].

Quelques semaines plus tard, le 29 mars 1902, s'ouvraient les portes du Salon des Indépendants[48] et Bernard y montra, toujours contre son gré, ses tableaux réalisés à son retour au Caire après le séjour en Espagne de 1897. Il détestait l'idée d'une exposition « *démocratique, anarchique même* ». À son mécène, La Rochefoucauld, il crut bon d'expliquer sa position et ses aspirations : « *Je suis actuellement un conservateur et non un anarchiste dans la peinture* », et « *je m'efforce depuis six ans à réunir les éléments d'une renaissance d'art vraiment classique* »[49]. Il était représenté par dix peintures, parmi lesquelles le *Saint Longin*, *La Corvée des fellahs* **[ill. 162]** et les *Zingaras* **[ill. 160]**. Ce fut probablement Maurice Denis, membre du comité de sélection, qui réussit à l'inclure au nombre des participants. Il semble que ce dernier ait admiré son travail le plus récent, ce qui laissait apparemment Bernard indifférent : « *Je sais où je vais et n'attache aucune importance aux opinions*[50].» Mais sa méfiance, en privé, vis-à-vis des Nabis s'avéra justifiée. Avec Armand Séguin, secrétaire des Indépendants, Denis se gaussait de lui « qui ferait définitivement du Benjamin Constant », comme l'avait prédit Gauguin à Daniel de Monfreid, Schuffenecker et Ibels[51]. Une rupture définitive entre Bernard et Denis se profilait.

La plupart des critiques furent impressionnés par l'ampleur de l'entreprise de Bernard mais rarement séduits au fond par sa réalisation. Un commentateur a résumé assez bien le sentiment général en disant que le *Saint Longin* « dénote un tempérament artistique qu'on peut ne pas aimer, mais dont on est indiscutablement frappé[52] ».

Plusieurs grands hommes de plume perçurent cependant que Bernard avait accompli un travail sortant des sentiers battus et en saisirent clairement les mérites. Arsène Alexandre ne tarissait pas d'éloges pour les œuvres « tout à fait exceptionnelles » de Bernard qui, « parti du mouvement symboliste, est devenu un peintre très assagi, mais très puissant, et qui a en propre un véritable sens de la grandeur, de l'expression humaine et du décor vrai dans lequel se meuvent les êtres. On verra de lui quelques tableaux de mœurs égyptiennes qui sont des pages de premier ordre[53] ».

Gustave Kahn était aussi de cet avis : il admira tout particulièrement *Les Mendiants espagnols* pour la qualité de l'expression mais fut davantage touché par la *Femme à l'éventail* qui, « par la simplicité de la composition et du faire » et d'un « art sobre et serré », méritait d'être considérée comme un « morceau de maître »[54]. Un superbe tableau de grandes dimensions peut être rapproché de cette description ; Bernard lui-même était très satisfait de cette œuvre et estimait qu'il avait réalisé là « *un de* [ses] *meilleurs morceaux* ». Le coloris remarquable, surtout dans la nature morte, le lie à ses *Prostituées* : « *C'est la même tentative colorée, dans un plus petit cadre et sur un sujet plus suggestif, moins extérieur.*» L'atmosphère apaisante du tableau traduit le besoin impérieux de détente de Bernard, qui l'avait exécuté, comme « *un repos à* [sa] *grande page des* Prostituées »[55] (voir chapitre XIII). Toutefois, même si ces remarques étaient positives, Kahn, qui avait été l'ardent défenseur et ami de Seurat, ignorait ainsi implicitement les grandes machines qui constituaient pourtant les pièces maîtresses de la présentation, aux yeux du peintre et en comparaison des autres œuvres exposées. Redon, jusqu'alors soutien estimé et estimable, se montra également plus réservé sur les grands formats. Il ne réagit au « triomphe » de Bernard que lorsque l'artiste lui demanda expressément son opinion : « Ce que je pense ? Mais vous savez bien combien vous m'intéressez, aujourd'hui comme autrefois […]. Vous changerez encore ; il y a dans vos travaux des choses nouvelles pour demain ; je les vois dans la matière même[56].» Bernard comprit les réticences de Redon. Quand il fut question d'un échange d'œuvres entre eux – suggéré par sa mère –, notamment parce qu'il aurait bien aimé posséder le portrait que Redon avait fait de lui **[fig. 71]** : « *Le meilleur que l'on ait fait de moi* », il choisit de « *lui payer ses dessins* », préférant, à sa prochaine venue à Paris, lui offrir « *quelque chose qui puisse lui être agréable et qui ne l'embarrasse pas trop* »[57].

Après les Orientalistes, *Femmes puisant de l'eau du Nil* **[ill. 166]** fut également exposé en juin 1902 au Petit Palais, au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts. André Fontainas, critique important qui connaissait bien l'œuvre antérieure de Bernard, en publia à cette occasion une analyse approfondie dans le *Mercure de France*. Il fut clairement le seul à prendre la peine de formuler une analyse qui ne s'en tienne pas à des généralités. À première vue, déclara-t-il, l'œuvre décourage l'admiration de par la simplicité d'un mode d'exécution passé de mode. Le peintre paraît refuser de plaire : aucun charme ni aucune grâce et une « absence réfléchie de tout ornement ». Toutefois, le paysage avec le fleuve, seulement évoqué, sans détails, révèle le refus de l'artiste de s'écarter de son principal objectif : « La précision des formes […] dans leur équilibre.» Tout ce qui risque, dans cette œuvre, de faire diversion a été supprimé : « Tout ce qu'elle doit dire est renfermé en elle ; rien de ce qui ne lui est pas essentiel n'y attarde, fût-ce un instant, l'attention »[58]. Pareille critique aurait aussi bien pu concerner une peinture de Puvis de Chavannes et Bernard avait tout lieu d'être satisfait. Il exigea pourtant de ne plus être importuné par les coupures de presse, car la plupart des opinions exprimées dans les journaux n'étaient que « *des indices de la bêtise la plus plate*[59] ».

En un sens, l'apparition de Bernard à ces Salons lui valut véritablement un triomphe. Une des œuvres fut même achetée par l'État, la *Fumeuse de haschich*, pour 800 francs. Pourtant il n'était pas totalement satisfait de ce choix. Il aurait préféré « *donner à l'État – mais avec assurance qu'elles soient classées* », ses *Prostituées* ou encore la *Femme*

Fig. 71. Odilon Redon, *Portrait d'Émile Bernard*, 1901, sanguine sur papier, 38 × 31 cm. Collection privée.

à l'éventail[60]. Il se servit de la revue *L'Occident,* récemment créée et à laquelle Maurice Denis allait beaucoup contribuer, pour réaffirmer ses idées sur le symbolisme[61]. Plus fidèle que jamais à ses convictions et déterminé à diffuser ses arguments, il consacra une plus grande part de son énergie à écrire, renouant avec sa politique consistant à engager les hostilités sur deux fronts, à « tirer avec deux flèches[62] » selon l'expression de Redon.

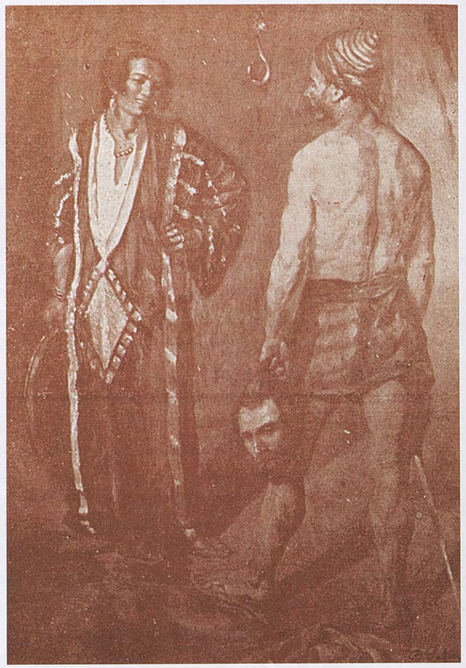
Les paiements réguliers de Vollard lui permirent de publier une compilation de la plupart de ses articles, parus de 1893 à 1895 dans le *Mercure de France*, sous le titre lourd de menace de *Réflexions d'un témoin de la décadence du Beau*[63]. L'auteur entendait dans ces écrits établir un diagnostic sur la maladie dont souffrait l'art de son temps, profondément convaincu de suivre le bon chemin alors que ses « anciens confrères » faisaient évidemment fausse route. Les *Réflexions* comportaient également des articles qui n'avaient pu être publiés à cause de ses ennemis, « *volontés toutes puissantes* », et ce malgré la bonne volonté de l'éditeur du *Mercure*, Alfred Vallette, comme Bernard le précisait dans l'introduction. L'ouvrage ne constituait que la première partie d'écrits fondamentaux sur les écoles d'art, l'art moderne, les musées, la critique ; une seconde partie, qui ne vit jamais le jour, devait proposer des remèdes à ces maux.

Un *Autoportrait* daté de 1901 contient un petit poème, qui souligne l'importance que la réalisation de ce tableau a représentée pour Bernard **[ill. 185]**. Il s'y est peint les cheveux roux contre un fond bleu ; il fixe le spectateur du regard par-dessus son épaule gauche, ce qui confère à l'œuvre la violence de l'instantanéité. Le quatrain inscrit sous le menton dit :

L'art seul peut te sauver
De l'abîme ou tout tombe
Écris, peins, sculpte, rêve
Il faut vaincre la tombe

Ce poème s'assimile étroitement, dans sa portée essentielle, aux *Triomphes* de Pétrarque, où la Renommée vainc la Mort. Le tutoiement lui donne toutefois une note personnelle qui renforce l'imminence d'une prétendue dégénérescence de l'art moderne que Bernard ressentait. Ces exhortations s'adressaient peut-être à l'artiste Henri Martin, premier possesseur du tableau[64].

Outre ces écrits, consacrés plutôt à des réflexions politiques sur l'art, Bernard publia aussi plusieurs textes purement littéraires, apparemment à compte d'auteur – assumant donc les risques financiers –, les pages de titres ne mentionnant en effet que les noms des imprimeurs. Ses poèmes *Extases et luttes, liberté*, furent tirés à cent exemplaires[65] avec,



184
Salomé et le bourreau
1898, huile sur toile, 180 × 120 cm.
Collection privée.

en frontispice de la page de titre, la reproduction d'une peinture, *Salomé et le bourreau* **[ill. 184]**[66]. Ses poèmes d'amour dédiés à Andrée furent réunis et édités sous le titre *Couronne d'amour*[67]. Ses *Trois contes d'Orient*, *La Vie et la mort de Fatime*, *Le Fatal amour d'Ahmed* et *L'Amant inconnu*[68], parurent également. Émile et Andrée publièrent aussi, en collaboration, *La Passion de N.S.J.C*[69], définie comme un « mystère en un acte en vers ». Andrée en écrivit la musique, assistée de Pierre Pichot, tandis qu'Émile illustrait l'ouvrage d'une reproduction de « tableau flamand du xve siècle ».

En dépit du temps consacré à sa production littéraire à son retour au Caire, Bernard parvint néanmoins à exécuter un certain nombre de peintures. L'une d'elles s'entrevoit dans l'angle supérieur droit d'une photographie de

185
Autoportrait
1901, huile sur toile, 53 × 45 cm.
Lille, palais des Beaux-Arts.

l'appartement à Beth el Bahri, prise vers 1902[70] [fig. 72]. Cette *Scène de marché au Caire* **[ill. 186]** s'inscrit dans le droit fil des grandes toiles sur les « mœurs d'Égypte », par son format important et par sa représentation d'une tradition égyptienne. Elle s'en distinguait toutefois par un trait essentiel : la volonté d'unifier la composition au moyen d'un puissant clair-obscur.

La photographie montre aussi, le long du mur de droite, un meuble placé sous le tableau, qui paraît comporter plusieurs panneaux, que Bernard aurait réunis au sein d'une même structure. Sa fabrication est évoquée au cours de l'hiver 1899-1900 : « *J'ai fait ces jours-ci une armoire, des châssis, des cadres etc… L'armoire est en bois et en toile ; elle sera entièrement peinte de motifs ornementaux et de panneaux, ouverte au centre, qui forme étagère*[71] . » C'est un ouvrage intéressant, qui paraît avoir été fabriqué en combinant plusieurs peintures synthétistes, antérieures au voyage en Espagne de 1897. La plupart de ces œuvres représentent des femmes qui portent des jarres d'eau, mais le panneau central du bas est un *Souvenir de Constantinople*, datant de 1894 **[ill. 126]**, redevenu à présent une peinture autonome. Dans la partie inférieure, sur le devant du meuble, a été ajouté de chaque côté un panneau décoratif, orné de tournesols, de roses et de marguerites, agrémenté de branches et de feuilles stylisées, sur un fond orange **[ill. 187]**.

Un délicieux portrait d'Andrée, peint dans la même pièce de l'appartement, la montre devant ce meuble **[ill. 180]**. Cet arrière-plan décoratif, orné de tableaux des premières années de Bernard en Égypte, semble avoir incité le peintre à reprendre un style et un mode d'exécution très proches de ses premiers portraits d'Hanenah, donnant une impression de peinture mince, opaque, presque comparable à de la

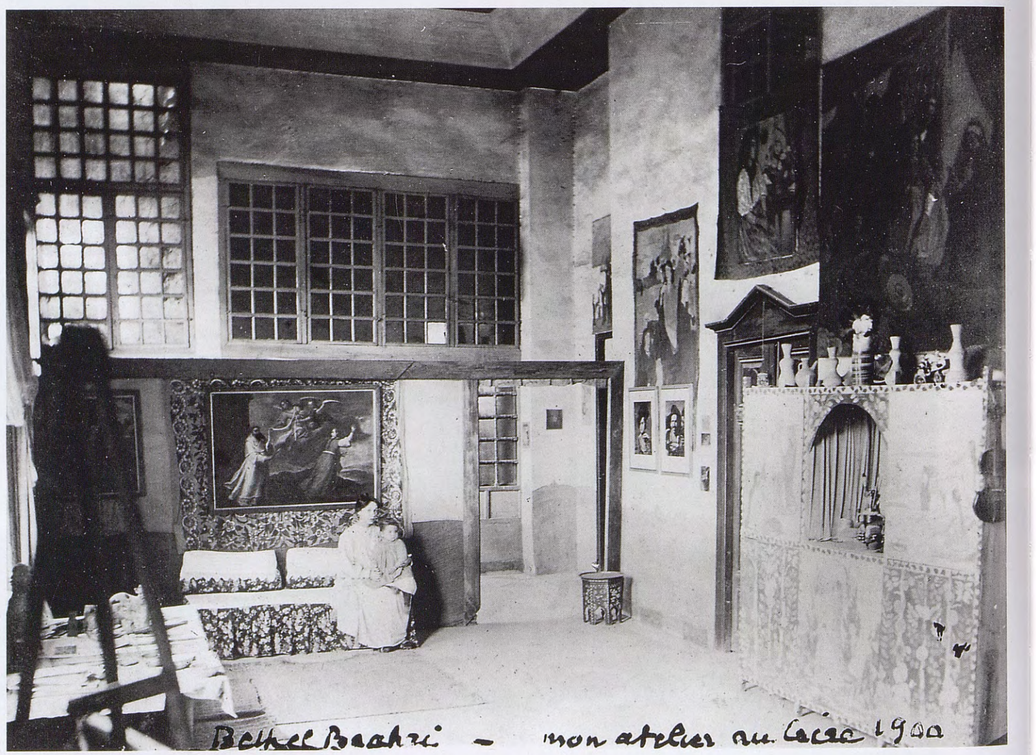


Fig. 72. Atelier d'Émile Bernard au Caire, à Beth el Bahri, 1900, photographie. Collection privée.

186
Scène de marché au Caire
1902, huile sur toile, 190 × 215 cm.
Collection privée.

détrempe. Andrée se tient bien droite, assise, les mains jointes sur les genoux. Elle est vêtue d'une robe blanche à fleurs jaune vif, assez semblable à celle qu'elle porte sur plusieurs photographies [fig. 73], et sa pose dégage les lignes fluides de son cou et de ses épaules. Les plis et toutes les parties plus sombres du tableau ou plongées dans l'ombre sont peints dans des nuances de violet qui créent un contraste subtil avec sa chevelure châtain. L'absence de prétention et les subtilités picturales abondantes font de ce simple portrait une véritable œuvre d'art.

Le caractère intime de ce portrait conduisit Bernard à renouer avec son style synthétiste, si expressif. En revanche, il continuait de traiter dans un style réaliste plus conventionnel les tableaux qu'il espérait vendre. C'est notamment le cas d'une grande étude intitulée *Au harem* **[ill. 189]**, œuvre de dimensions importantes, composée dans une harmonie particulièrement réussie de rouges, de roses et d'orange, complétés par des touches de vert dans les ombres et les contours. Exécutée d'une touche souple, fluide, une servante nue prépare une pipe à eau pour une dame voilée, nonchalamment assise sur un canapé. Son regard indéfinissable trouble le spectateur dont la présence est ainsi suggérée ; elle semble consciente d'être vue mais son regard est en même temps introspectif. La substance seule qu'elle vient de fumer suffirait, sans doute, à expliquer cette expression. Cependant, il ne faut pas ignorer les effets de la grave maladie des yeux qui sévissait à cette époque en Égypte : l'ophtalmie granulaire dont Irène, la fille du peintre, sera elle-même atteinte à sa naissance[72]. Le sujet prêtait facilement à la langoureuse sensualité des tableaux orientalistes conventionnels, dont les auteurs paraissaient prévenir les attentes du public. Or, Bernard opta au contraire pour une vision beaucoup plus réaliste, documentaire. Au lieu de se montrer séduisante, la servante nue, qui semble absorbée

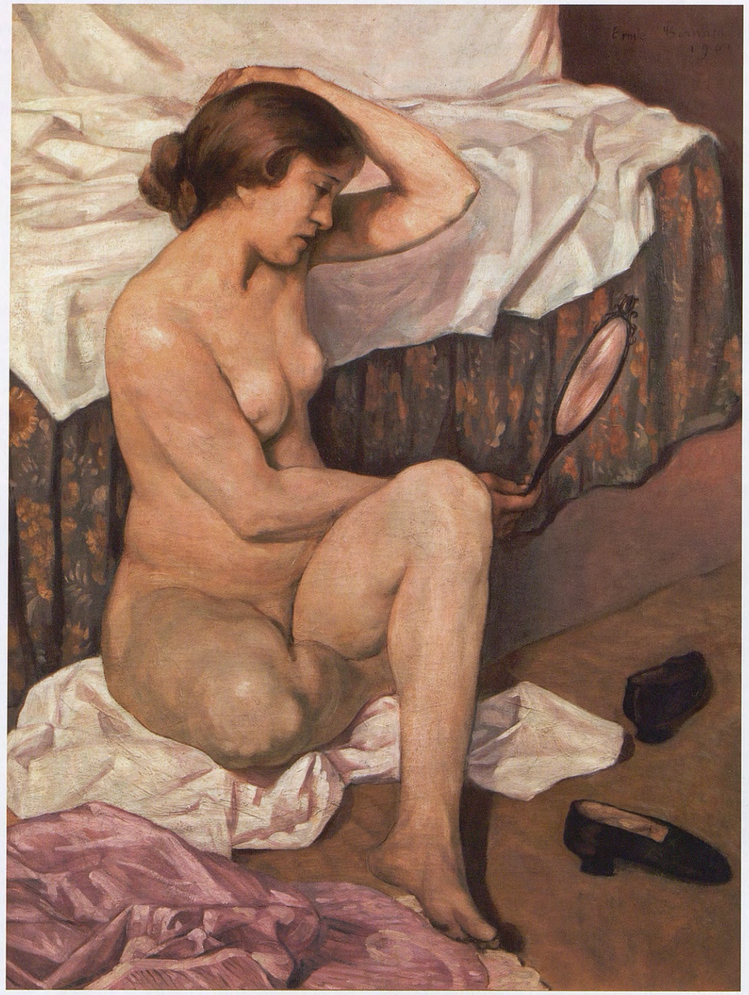
Fig. 73. Atelier au Caire. Andrée devant des tentures, 1903, photographie. Collection privée.

187
Décor floral
1900, huile sur toile, 86 × 65 cm.
Collection privée.

dans son travail, ajoute plutôt à la scène une touche de naturel, plein d'innocence.

Bernard se préparait à la saison des expositions de 1903. Après le relatif succès de 1902, il n'hésitait plus désormais à affronter le public et les critiques parisiens et il voulait exposer à nouveau au Salon des orientalistes. Grâce à Roger Marx, il y montrera ses *Prostituées du Caire*, tout en pensant que l'œuvre déplairait à la plupart des critiques. L'artiste avait compris qu'il jouait avec celle-ci sur un registre qui détonnait dans la peinture moderne. À Paris, la palette des peintres s'était considérablement éclaircie et leurs empâtements bien visibles visaient à procurer des sensations immédiates. Bernard s'acheminait, lui, dans la direction opposée : « *Ma peinture déroute les admirateurs de la couleur crue. Je n'ai pas assez de tape à l'œil, de factice*[73]. » Son œuvre reçut pourtant des critiques plus que réconfortantes : « Il est incontestable que M. E. Bernard est un peintre. Ses prostituées du Caire ont un dessin, une couleur, fermes et solides. L'art en est impressionnant, émotionnant, qui fait connaître les diverses âmes de ces femmes laides ou belles, jeunes ou vieilles, humbles ou arrogantes, veules ou sensuelles, chues au hasard de leur pauvre existence de données, de livrées, de vendues, de tombées[74]. » En revanche, il ne voulait pas montrer l'armoire, qu'il avait confectionnée pour Vollard. Le souvenir des critiques acerbes sur le panneau sculpté, présenté chez Durand-Ruel en 1899, résonnait encore dans sa mémoire et il craignait qu'au Champ-de-Mars son style ne parût « *barbare* » au milieu des « *élégances modernes* ». Il comptait sur Roger Marx pour être à nouveau le promoteur de son art, convaincu qu'une intervention de l'écrivain pour qu'il soit exposé aux Indépendants, suffirait à fléchir le comité de sélection[75].

Bernard songeait néanmoins qu'il était temps pour lui de s'installer là où il pourrait le mieux défendre ses intérêts. Venise lui semblait la destination rêvée depuis son bref séjour dans la Cité des doges au mois d'août 1900, mais il lui était beaucoup plus facile d'aller en France. Des événements inattendus allaient précipiter l'accomplissement de ses souhaits.



188
Andrée, nue, se regardant dans le miroir
1901, huile sur toile, 53 × 44 cm.
Collection privée.

189
Au harem
1902, huile sur toile,
163 × 120 cm.
Collection privée.

1 Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, 20 décembre 1900, coll. part. et lettre de Bernard à son père, Le Caire, [février 1901], Paris, INHA, Ms. 537, f°s 87-89 ; McW 2012, n° 260.

2 *AmV*, f° 166.

3 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 28 septembre 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 60 ; McW 2012, n° 257.

4 *Ibid.* La correspondance entre Bonger et Bernard se fera plus rare, elle aussi, se limitant à quelques échanges formels. Cette pause dans les échanges ne concerne pas seulement la relation de Bernard avec Bonger ; Redon ne lui écrivit qu'une seule fois en 1900.

5 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 20 décembre 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 61 ; McW 2012, n° 259. Cette lettre contient peut-être la première formulation claire, de la part de Bernard, de son retour à la peinture traditionnelle, réélaborée plus tard dans sa revue *La Rénovation esthétique* (1905-1910).

6 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, 20 mars 1901, copie BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 21.

7 *AmV*, f° 167.

8 *AmV*, f° 168.

9 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, [février 1901], INHA, Ms. 537, f°s 87-89 ; McW 2012, n° 260.

10 Octave Mirbeau, « Vincent Van Gogh », *Le Journal*, 17 mars 1901.

11 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 18 avril 1901, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 64 ; McW 2012, n° 264.

12 Lettre de Bernard à Octave Mirbeau, Le Caire, [entre le 17 mars et le 18 avril 1901], PennState-EBpapers ; McW 2012, n° 262.

13 Ferdinand De Martino écrira notamment, avec Abdel Khalek Bey Saroit, une *Anthologie de l'amour arabe* publiée au Mercure de France en 1902, avec une introduction de Pierre Louÿs.

14 F De M. [Ferdinand De Martino], « Lettre à Monsieur Octave Mirbeau », *L'Arte*, c. avril 1901.

15 Voiture légère hippomobile, munie d'un toit et ouverte sur les côtés.

16 *AmV*, f°s 168-169. Voir Inventaire des toiles acquises par M. Vollard à E. Bernard le 22 mai 1901 (copie BCMN, Ms. 421 (2.3), f°s 1-4). Inventaire du second achat de M. Vollard le 10 juillet 1901 (copie BCMN, Ms. 421 (2.3), f°s 5-8).

17 Lettre de Bernard à Ambroise Vollard, Le Caire, 1er février 1904, BCMN, Fonds Vollard, Ms. 421 (2.2), f°s 13-14 ; McW 2012, n° 291.

18 L'armoire se trouve aujourd'hui au Norton Simon Museum de Pasadena. Voir *AmV*, f° 168 et lettre de Bernard à Bonger, Colombes, 26 juin 1901, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 66 ; McW 2012, n° 266.

19 Lettre de Bernard à Bonger, Colombes, 26 juin 1901, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 66 ; McW 2012, n° 266 et lettre de Bernard à Bonger, Paris, 13 juin 1907, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 87 ; McW 2012, n° 319.

20 Elle eut lieu du 10 au 22 juin 1901.

21 Lettre de Bernard à Bonger, Colombes, 17 mai 1901, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 65 ; McW 2012, n° 265.

22 Lettre de Bernard à Bonger, Colombes, 26 juin 1901, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 66 ; McW 2012, n° 266.

23 *AmV*, f°s 169-170.

24 Henri Ghéon, « Le mois : Œuvres, faits et commentaires », *L'Ermitage*, juillet 1901, pp. 75-77.

25 Pseudonyme collectif de deux cousins hommes de lettres, Georges Athénas (alias Marius Leblond) et Aimé Merlo (alias Ary Leblond). Ils écrivirent ensemble des chroniques, des romans et des critiques d'art.

26 Marius-Ary Leblond, « Le Mouvement des Colonies. Peinture d'Égypte. Exposition Émile Bernard (galerie Vollard) », *La Grande France*, août 1901.

27 Voir Constance Naubert-Riser, Notice bio-bibliographique sur Roger Marx, in *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, pp. 357-359.

28 La présentation des grandes toiles égyptiennes de Bernard au Luxembourg en 1902 était donc déjà en gestation.

29 D'après la description, il doit s'agir de l'autoportrait au crucifix, inspiré de Zurbarán, qu'il avait exécuté en 1897 à Séville (ill. 152). Il fut exposé chez Vollard en 1901 (n° 42) et il illustra aussi un compte rendu de Marx sur les expositions de la première moitié de 1901 (Roger Marx, « La Saison d'art », *La Revue universelle*, 13 juillet 1901, n° 28, pp. 649-652).

30 Du 25 juin au 14 juillet 1901.

31 Picasso avait vu deux œuvres de Bernard lors de l'*Exposición General de Bellas Artes* de juin 1897 à Madrid.

32 *AmV*, f° 171.

33 Picasso ajoutera : « Mais malheureusement la critique n'a pas été juste envers lui », voir Clément Altarriba, *Le Créateur du symbolisme pictural : Émile Bernard, le bon génie de Gauguin*, association À Rebours, 1987, numéro spécial 43, p. 28.

34 *AmV*, f° 171.

35 Lettre de Bernard à Bonger, Pont-Aven, 31 décembre 1892, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 18 ; McW 2012, n° 99.

36 Paul Fort, « Émile Bernard », *Panorama* (hebdomadaire européen), n° 40, 18 novembre 1943, p. 1.

37 *AmV*, f°s 171-174.

38 *AmV*, f°s 174-176.

39 La lettre de Bernard à Roger Marx, datée du 1er octobre 1901, atteste de son retour en Égypte dès la fin septembre ; INHA, Autographes 112, 15.

40 Lettre à son père, [Le Caire], 11 octobre 1901, Los Angeles, GRI, n° 850330-6.

41 *AmV*, f° 177.

42 Lettre d'Andrée Fort à Bernard, Colombes, 6 août 1901, coll. part.

43 *AmV*, pp. 177-179.

44 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 17 juin 1897, Amsterdam, RPK, n° 221 ; McW 2012, n° 205.

45 Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, [février 1902], Los Angeles, GRI, n° 850330-6 ; McW 2012, n° 268.

46 Bernard avertit ses parents du télégramme de Roger Marx, ajoutant : « *De vous, rien* » (lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, [c. 3 mars 1902], BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 8 ; McW 2012, n° 271).

47 *10e Salon des orientalistes*, Paris, Grand Palais, 20 février-12 mars 1902.

48 Paris, Grande Serre de l'Alma, jusqu'au 5 mai 1902.

49 Lettre de Bernard à La Rochefoucauld, Le Caire, 3 février 1902, PennState-EBpapers ; McW 2012, n° 269.

50 Lettre de Bernard à ses parents, Le Caire, [février 1902], Los Angeles, GRI, n° 850330-6 ; McW 2012, n° 268.

51 *Ibidem* ; lettre d'Armand Séguin à Roderic O'Conor, Châteaulin, Finistère, 3 septembre 1902, dans C. Boyle-Turner (éd.), *Une vie de bohème. Lettres du peintre Armand Séguin à Roderic O'Conor*, Pont-Aven, 1989, p. 182.

52 « L'Exposition des Artistes indépendants », *Le Petit Journal*, 30 mars 1902, p. 3.

53 Arsène Alexandre, « Les Orientalistes », *Le Figaro*, 27 février 1902, p. 5.

54 G. K. [Gustave Kahn], « L'Exposition des Orientalistes », *Art et Décoration. Revue mensuelle d'Art moderne*, mars 1902, p. 3.

55 Lettre de Bernard à Roger-Marx, Le Caire, 25 mai 1902, INHA, Autographes 112, 16.

56 Lettre de Redon à Bernard, 29 mars 1902, in *Lettres à Émile Bernard de Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne…*, Paris, Éditions du Sandre, 2008 (3e éd.), p. 114.

57 Lettre de Bernard à son père, Venise, 8 avril 1903, Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 277 et lettre de Bernard à sa mère, Venise, [après le 15 avril 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-6 ; McW 2012, n° 278.

58 André Fontainas, « Les Salons de 1902 », *MdF*, juin 1902, pp. 672-684.

59 Lettre de Bernard à son père, Le Caire [février-mars 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-6 ; copie BCMN 374 (5.1), f° 26 ; McW 2012, n° 276.

60 Lettre de Bernard à Roger-Marx, Le Caire [mars 1902], INHA, Autographes 112, 15 ; McW 2012 n° 272 ; lettre de Bernard à Roger-Marx, Le Caire, 25 mai 1902, INHA, Autographes 112, 16.

61 Émile Bernard, « Symbolisme », *L'Occident*, n° 4, mars 1902.

62 Lettre de Redon à Bernard, 14 avril 1895, *Lettres à Émile Bernard de Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne…*, Paris, Éditions du Sandre, 2008 (3e édition), pp. 109-110.

63 É. Bernard, *Réflexions d'un témoin de la décadence du Beau*, Le Caire, Imprimerie centrale Moussa Roditi, 1902.

64 L'œuvre, acquise en 1992 par la mairie de Lille, est conservée depuis 1997 au musée des Beaux-Arts, D997-2-1.

65 *Extases et luttes*, Le Caire, Imprimerie E. Messina et Compagnie, 1902.

66 À la suite d'un orage dans les années 1980, le tableau a été très endommagé. Il ne reste aujourd'hui que la moitié gauche.

67 *Couronne d'amour*, Le Caire, Imprimerie E. Messina et Compagnie, 1902

68 *Trois contes d'Orient (La Vie et la mort de Fatime ; Le Fatal amour d'Ahmed ; L'Amant inconnu)*, Le Caire, Imprimerie centrale Moussa Roditi, 1902.

69 *La Passion de N.S.J.C : mystère en un acte en vers.* Musique d'Andrée Fort et Pierre Pichot, Le Caire, Imprimerie centrale Moussa Roditi, 1902.

70 La date que Bernard écrivit lui-même sur la photographie, 1900, est nécessairement erronée puisque Andrée Fort, arrivée seulement en octobre 1901, est assise au centre avec un enfant qui est vraisemblablement Antoine, alors âgé de près de deux ans à l'époque.

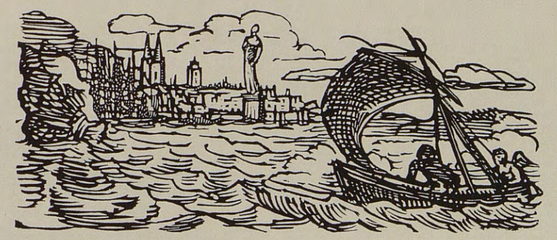
71 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 1er janvier 1900, INHA, Ms. 537 f°s 80-83 ; McW 2012, n° 248.

72 Voir *AmV*, f°s 180-184 et l'article qu'Émile Bernard consacra au sujet dans la *Nouvelle Revue d'Égypte* : « M. Lindemann Bieler et le don de Sir E. Cassell », n° 2, février 1903, pp. 83-84.

73 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, [début mars 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-6 ; McW 2012, n° 276.

74 Adolphe Dervaux, « Les peintres orientalistes au Grand Palais », *La Plume*, n° 337, 1er mai 1903, p. 542.

75 Lettre de Bernard à son père, Venise, 8 avril 1903, Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 277.



Chapitre XII

Renaître à Venise et réveiller les polémiques 1903

Les rêves d'Émile d'une vie familiale paisible, bien qu'en dehors de toute morale, se réalisèrent au moins pour un temps. Un événement avait surgi : « *Ma femme vient d'accoucher d'une fille. Je dis événement parce que c'est ma première fille ; nous l'avons nommée Irène*[1] » L'enfant eut Andrée Fort pour marraine, et le peintre renoua des relations, irrégulières mais apaisées, avec sa mère. Mais un autre événement, un « *présent du ciel* », vint troubler cette douce harmonie : Andrée était enceinte et sa grossesse devait être tenue secrète « *car hélas il y a bien peu de gens qui comprennent la beauté d'un sentiment profond* »[2]. Même Hanenah, « *habituée aux mœurs orientales*[3] », qu'il décrivait à Bonger comme « *une femme chaste et bonne* », qualités indispensables à ses yeux pour « *la tranquillité d'un peintre* », « *une femme sans coquetterie déplacée, comme sans avidité, et d'un cœur porté à la générosité permise* »[4] pourrait ne pas accepter cette situation. Alors, vers le mois de mars 1903, au septième mois de grossesse d'Andrée, le couple partit en voyage à Venise, enlevant pendant huit mois Irène encore bébé et Antoine à l'affection de leur mère [fig. 74], la jugeant inapte à s'occuper d'eux en cas de difficulté.

À Venise, la « famille » ainsi formée s'installa chez Charles Martel, ami peintre qui était venu rendre visite à Bernard au Caire[5]. Après avoir accouché d'une fille, belle et en pleine santé, baptisée Émilie-Andrée, la jeune mère ne fit pas preuve de plus de discernement, et jugea opportun d'aller en France réclamer sa part de l'héritage paternel.

Sur un pont de Venise
1903
(détail ill. 191)

Fig. 74. Hanenah et Antoine, photographie, c. 1903.
Collection privée.

Malheureusement, le bébé, trop tôt privé du sein maternel, mourut d'une entérite dans la chaleur du mois d'août[6].

Le motif du voyage s'était évanoui avec la mort de l'enfant. Cependant, Andrée et Émile réussirent à faire du séjour une étape fructueuse, comme l'exprime ce sonnet[7] de Bernard :

Elle est la ville auguste où l'Art règne et commande,
Le Rêve l'a marquée à la splendeur des fois,
La vie y rit, tressée en aimable guirlande,
Et l'âme y vient puiser les ondes d'autrefois.

Ses palais, toujours fiers de leur marbre nitide,
Se tordent comme font les titans immortels,
Et le bras musculeux de la cariatide
Les dédie à l'azur ainsi que les autels.

Son Canal, décoré d'innombrables portiques,
Est le couloir royal dallé de marbre vert
Qui mène vers Saint-Marc et vers l'Adriatique :

Comme une châsse d'or veillant près de la mer,
Se dresse la dogale et sombre basilique,
Offrande à l'Infini des siècles catholiques.

Sa vision de Venise était sublimée par ses lectures. Il avait lu avec passion *Amori et Dolori Sacrum*. *La mort de Venise* de Maurice Barrès dès sa parution en 1903. L'évocation nostalgique, sensuelle, lyrique et macabre de la cité par Barrès, une cité qui ne pouvait exister sans l'omniprésence des morts qui l'avaient façonnée, transcendait de loin un carnet de voyage. Bernard trouvait en Barrès une parenté aussi bien esthétique que politique : « *Comme il serait drôle de pouvoir peindre Venise comme Barrès le sent, qui est bien ma façon de la voir aussi* […]. *Je vais tenter de dire un peu de l'âme de cette ville très dolente*[8].» Inspiré par cet auteur, il écrivit des articles sur Venise pour la *Nouvelle Revue d'Égypte*. La ville représentait pour lui le même passé qui se manifestait dans les œuvres des maîtres vénitiens, mais un passé dans lequel on pouvait encore vivre. Sa révérence pour Venise l'incitait à formuler son inclination vers le passé en général : « *Le respect du Passé nous apparaît ainsi comme le respect de nous mêmes. Le passé n'est pour nous, à vrai dire, que notre corps antérieur, notre existence première* », en somme il n'était pas « *seulement un sentiment inné, mais une loi de notre destin* ». Ces articles ne furent pas très bien reçus par les Italiens progressistes qui vivaient au Caire, et qui l'appelaient « *l'onctueux représentant français de ce parti nommé nationaliste qui ne veut pas voir la lumière aveuglante du progrès* »[9]. Bernard ne pouvait que sourire.

Très vite, Émile et Andrée firent partie de cercles artistiques d'étrangers, amoureux comme eux du passé de Venise. Un autre ami venu d'Égypte, l'aquarelliste britannique Henry Simpson (1853-1921), petit maître orientaliste, s'avéra une personnalité clé de beaucoup de ces cercles, en particulier musicaux. Grâce à lui Andrée fit la connaissance d'Élisabeth (Ella) von Schultz-Adaïewsky (1846-1926), remarquable pianiste, compositrice et musicologue, originaire de Saint-Pétersbourg. « Zia Ella », comme on l'appelait, était venue à Venise avec sa sœur, Madame P. Geiger, veuve, elle-même accompagnée de ses trois fils. L'un d'eux, Benno Geiger (1882-1965), sera un collectionneur de dessins de maîtres anciens et un marchand d'art, qui redécouvrira Alessandro Magnasco et publiera une monographie d'Arcimboldo. Il traduira aussi les classiques de la poésie italienne, offrant une traduction en allemand de la *Divina Commedia* qui fera autorité. En attendant, l'ambitieux jeune homme de vingt ans devint un admirateur de Bernard. Il vanta les œuvres d'Émile à Siegfried Wagner, fils de Richard, lui-même compositeur de talent, qui daigna venir voir ce qui enthousiasmait tant son jeune ami[10]. C'était une grande peinture à laquelle l'artiste travaillait encore. Le titre qu'il lui donna dans l'*Aventure de ma vie*, *Vénitiennes sur un pont*, pourrait aussi bien s'appliquer à toutes les œuvres qu'il peignit à Venise.

En effet, pour ce qui est du sujet, Bernard appliquait la formule qu'il avait adoptée lors de son bref séjour dans la ville en 1900, mais le mode d'exécution avait changé radicalement. Le rythme de travail qu'il s'imposa l'aida à combiner ses nouveaux objectifs : « *J'ai pris le parti de diviser ma journée en deux ; le matin je travaille avec des modèles à des compositions de figures ; l'après-midi je le donne à Venise, à peindre ses canaux, ses jardins, ses palais.* » Ses visites d'églises, de *scuole* et de l'Accademia l'amenèrent à prendre une nouvelle orientation stylistique et technique. Sa compréhension de la peinture vénitienne était restée assez superficielle et il entendait désormais parvenir à « *la définitive conquête de la couleur* »[11]. Il entreprit donc d'étudier les maîtres vénitiens plus en profondeur ; lors de son premier séjour, il avait pressenti la leçon de Tintoret qui se traduisait davantage à présent dans sa peinture, de même que l'influence de Véronèse et de Titien.

Dans une série de grandes toiles de texture assez rugueuse, Bernard associa une représentation presque grandeur nature de Vénitiennes en premier plan, avec au fond l'évocation de la Cité des doges. Dans *Femmes et enfants sur*

190
Femmes et enfants sur un pont le long du Môle
1903, huile sur toile, 162 × 175 cm.
Collection privée.

191
Sur un pont de Venise
1903, huile sur toile, 177 × 162 cm.
Collection privée.

192
Vénitiennes près d'un pont
1903, huile sur toile, 147 × 118 cm.
Collection privée.

193
Deux Vénitiennes près de la Salute
1903, huile sur toile, 120 × 95 cm.
Collection privée.

un pont le long du Môle **[ill. 190]**, notamment, il explore de multiples façons la manière de Tintoret. Après avoir appliqué sur la toile une couche de préparation d'un brun-rouge foncé, il ébaucha d'abord ses figures en rehaussant les tons à partir de cette teinte sombre vers les clairs, au moyen de glacis successifs. Les figures furent ensuite toutes cernées d'épais contours en brun et bleu, puis complétées, dans les parties les plus claires, par des empâtements. La composition s'inspire aussi de Tintoret : les personnages sont vus du bas vers le haut et ils apparaissent monumentaux contre un arrière-plan montrant l'île de San Giorgio Maggiore et la Punta della Dogana. À gauche, le môle est représenté en une vue plongeante, dans une perspective accentuée, tandis que deux gondoliers sont esquissés d'une touche alerte. Le peintre ne put résister au plaisir d'ajouter une note joyeuse au tableau : un jeune garçon rieur, tenant un arlequin aux couleurs vives, semble jouer à cache-cache avec le spectateur.

Le sérieux du style de Tintoret était sans doute un peu trop lourd pour restituer l'atmosphère fugace de Venise, que Bernard essayait de rendre ; l'élégance aérienne du coloris de Véronèse paraissait plus appropriée. Dans *Sur un pont de Venise* **[ill. 191]**, des femmes et des enfants habillés de couleurs vives circulent sur le pont à l'instar des figures le long de la balustrade dans le *Repas chez Levi* de l'Accademia. Comme dans ce chef-d'œuvre, l'arrière-plan architectural est presque monochrome, d'une sorte de bleu argenté. Cette teinte, que Bernard a vue dans l'œuvre de Véronèse, colore le tableau tout entier et surtout les carnations, remplaçant avantageusement l'aspect obscur qui opacifiait le tableau précédent. À nouveau des enfants équilibrent les silhouettes sculpturales des Vénitiennes : un garçon s'abandonne avec grâce à une douce rêverie tandis qu'une petite fille, près du bord droit du tableau, paraît complètement absorbée dans la contemplation de sa poupée.

Bernard explora les effets de cette tonalité dans un format plus modeste. Ses *Vénitiennes près d'un pont* **[ill. 192]** baignent presque entièrement dans des nuances de bleu argenté, conférant au tableau une impression d'irréalité. Cette magie est accentuée par la douce jeune femme qui regarde vers l'extérieur du tableau. Elle appartenait sans doute à l'entourage du peintre ou bien, rencontrée dans la rue, elle dut être conviée à venir poser car on la retrouve, enveloppée dans le même châle, assise sur un canapé (collection privée). Elle appartenait sans doute à l'entourage du peintre puisqu'on la retrouve assise, toujours pensive et douce, en compagnie d'une autre Vénitienne sur un pont surplombant des gondoles amarrées **[ill. 193]** : « Elles sont jeunes ; cependant elles ont des airs de veuves, et ce n'est pas seulement à cause du châle noir dont toutes, même les jeunes filles, se drapent et qui répand une couleur de deuil sur les foules vénitiennes : Venise elle-même est une veuve[12]. » Derrière elles, la majesté monumentale de la Salute animée par le va-et-vient incessant des gondoliers qui manœuvrent. Tout l'attrait de Bernard pour la ville de son cœur s'exprime ici et contribue à l'équilibre harmonieux de l'ensemble. Pour cette œuvre, Bernard a utilisé la même gamme de couleurs que *Sur un pont de Venise* **[ill. 191]**.

Comme Courbet avant lui, Bernard leste la fraîcheur de ses scènes de rue intimistes d'une noblesse qui suppose un contenu dramatique, ce qui soulève la question de la fin et des moyens et laisse le spectateur perplexe : Bernard exécuta-t-il ses études pour lui-même, comme des exercices, ou bien songeait-il à une destination précise pour ces grandes toiles ?

Ses œuvres de plus petites dimensions de cette période ont, en revanche, gagné en clarté d'intention, aussi subtilement soit-elle suggérée. Une peinture, inscrite « *1903 Venise* », d'un mètre carré de surface, en témoigne parfaitement **[ill. 194]**. Elle ne représente pas trois Vénitiennes, comme généralement avancé, mais deux dames et, debout derrière elles, un jeune serviteur[13]. C'est une composition de demi-figures à la manière de Palma il Vecchio **[fig. 75]**. La femme à gauche aux yeux noisette, qui regarde devant elle d'un air rêveur, reflète nettement le souci de l'inscrire dans un contexte historique, à travers le décolleté de son ample corsage plissé Renaissance. Sa sensualité est contrebalancée par le sérieux d'une jeune fille blonde, portant un châle noir, qui tient un livre dont on peut lire le titre calligraphié sur la couverture : DÉCOUVERTES[14]. Derrière elles, se tient un jeune garçon en blouse blanche qui porte une assiette de fruits. Ce groupe occupe un espace peu profond, délimité à l'arrière par un rideau de velours rouge foncé. Une fleur rose dans un vase, peinte avec des pigments modernes, donne une note chromatique contemporaine à un tableau qui n'est ni plus ni moins qu'un pastiche de l'art de la Renaissance. Quant aux expérimentations de procédés picturaux vénitiens, l'œuvre montre une remarquable maîtrise dans la pose de rehauts de blanc sur fond sec, en particulier sur le corsage de la jeune fille aux cheveux châtains, créant une surface vibrante, suggestive, riche de chatoiements et de suggestions de mouvement.

Le titre DÉCOUVERTES donné au livre que tient la jeune femme blonde pourrait être une allusion aux

expérimentations qu'il menait quant à « *la technique* [qu'il] *espérait découvrir* ». Il avait fait à Venise la connaissance d'un certain Planchich qui fabriquait une *tempera* dont il usa : « *Avec elle je fis mon dessous, que je couvris grassement, aisément et rapidement ; puis je terminai en glaçant avec des couleurs à l'huile transparentes. L'avantage de cette méthode est de conserver la luminosité en ne mélangeant pas les teintes, et de permettre de les étendre sans blanc – le blanc était en dessous* [15]. »

Bernard travaillait beaucoup depuis son arrivée et s'attendait à des résultats d'un genre nouveau qu'il ne voulait pas dévoiler : « *Il se peut que l'on me pille encore avant que je n'exhibe ces trouvailles* [16] », tout en craignant cependant que ses amateurs « *se mette à aimer moins cela que ce que j'ai fait* » car « *ce sera encore un bouleversement* », écrivit-il à sa mère, en juin 1903. Le peintre avait sollicité l'opinion compétente de son ami Martel et quand il le vit fortement « *impressionné* » par ses œuvres, il comprit tout de suite qu'il avait trouvé quelque chose : « *Je ne crois pas devoir m'arrêter à ces résultats et je creuse encore. Il me paraît que mes toiles vont surtout gagner en éclat et en douceur : en somme elles seront plus harmonieuses qu'avant* » [17].

Pour le moment, ses recherches le captivaient assez pour le dissuader de voyager mais il songeait, avec lucidité, à affermir sa position à Paris. Il dépendait encore totalement de la bonne volonté de Roger Marx et il demanda à ses parents de suivre les conseils de celui-ci sur ce qu'il convenait de faire. Après avoir essuyé plusieurs refus, il réalisa toutefois que le pouvoir de Marx, qui avait pu sembler inattaquable, connaissait des limites. Ainsi, la Société nationale des Beaux-Arts refusa ses *Musiciens arabes*, que Bernard considérait comme l'« *une de mes bonnes toiles ; incontestablement la meilleure des trois envoyées* » au Salon. À son avis, il fallait s'y attendre : « *Tout art un peu noble est de suite condamné.* » Finalement, ne furent acceptés que la *Femme tatouée dansant* et un *Portrait de Mlle C…*, probablement celui de Mademoiselle Coste [18]. Il espérait que Vollard consente à faire de lui « *une exposition de meubles et de tapisseries sans mélange étranger ce serait le meilleur et alors on me comprendrait. Il faut toujours fuir l'élément hétéroclite ou mondain* », que viendraient compléter quelques-unes de ses meilleures toiles récentes car, pensait-il, il n'y a « *que l'exposition particulière qui puisse vous faire un artiste et le* faire voir » [19].

Dans une « Exposition coloniale », il montra ses *Musiciens arabes* : « *Les joueurs de luth, cithare et tambour basque* [20] » peints dans sa maison du Caire. Il était clair désormais que Bernard se condamnait à être marginalisé, cantonné sur le versant illustratif de la profession. Il voyait ses tableaux présentés dans des expositions mineures, consacrées à une peinture conçue comme l'évocation de pays exotiques, non comme un art en soi. Il décida de prendre les choses en main en demandant à Durand-Ruel de lui céder, pour avril 1904, dans sa « *galerie de la Rue Laffitte, une salle de grandeur raisonnable, pour une exposition de mes tableaux* […]. *Je voudrais que l'exposition durât au moins 15 jours. Je la composerai de mes travaux d'Espagne, d'Égypte et de Venise* [21] ». À nouveau, il pria Redon de l'« *appuyer d'un mot auprès du Papa de l'Impressionnisme* », craignant que celui-ci le considérât comme un « pompier », à l'instar de la majorité des « *jeunes* ». Effectivement, Durand-Ruel refusa, alléguant que toutes ses salles étaient retenues pour l'année à venir [22]. Puis il fit appel à Georges Petit, pensant qu'avec lui il y aurait « *moins de coterie, mais que c'est une question* d'argent ». Son exposition était « *très urgente* », il se rendait compte une fois de plus qu'il ne serait mis à sa « *place que par elle ; il faut donc que je la fasse* à n'importe quel prix » [23]. Bernard proposait à Vollard de demander aux Bernheim de montrer son « vieux stock » en juin [24] et le peintre dut alors réaliser, sans doute avec beaucoup d'amertume, que ses seuls espoirs d'être reconnu à Paris reposaient encore sur ses œuvres anciennes.

Pour le Salon des orientalistes de 1904, Bernard réserva des œuvres qui mettaient l'accent sur l'originalité de son approche, de son orientalisme affranchi des conventions

Fig. 75. Palma il Vecchio, *Les Trois Sœurs*, c. 1518-20, huile sur bois, 88 × 123 cm. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

194
Découvertes
1903, huile sur toile, 100 × 100 cm.
Collection privée.

d'érotisme et de pittoresque. Il donna des instructions très précises à sa mère concernant les œuvres choisies et elle devait s'y « *conformer strictement* ». Il voulait y montrer *Les Promeneurs sur la rive d'Alexandrie*[25] ou *Orientaux modernes* et *Mouled* ou *Coin de foire arabe*. La présentation de la première œuvre, exécutée dans un style réaliste traditionnel – un « *naturalisme historique* » – était résumée, selon ses propres termes, par l'expression : « *Note d'orient moderne assez désagréable. Elle viendra dire ce que devient le sud sous l'influence européenne* » ; mieux valait donc l'exposer sous le titre *Orientaux modernes*. Quant au titre de *Mouled*, il resterait incompréhensible pour les visiteurs ; Bernard le changea en *Coin de foire arabe*. Il préféra ne pas exposer les aquarelles de Constantinople, sous le prétexte qu'elles n'étaient que des pochades trop différentes de ses tableaux achevés. On peut soupçonner sa crainte que les amateurs de sa première manière ne les préfèrent à son « *naturalisme historique* »[26].

« On lui rendra difficilement justice »

Alors que Bernard est depuis quelques semaines à Venise, les vieilles querelles relatives à la priorité des uns et des autres quant à l'émergence de nouveaux mouvements picturaux vont se raviver. Vivant ou mort, Gauguin exerce une emprise considérable sur la critique et les jeunes artistes, tandis que Bernard se laisse facilement entraîner dans des discussions dont l'issue est prévisible.

L'offensive commence banalement à la suite d'articles qu'Armand Seguin consacre à Gauguin dans la revue *L'Occident* et qu'Émile choisit de traiter, au moment où ils paraissent, avec quelque mépris[27]. Puis en juin 1903, il reçoit une lettre du critique allemand Julius Meier-Graefe [fig. 76] désireux de lire son ouvrage, *Réflexions d'un témoin de la décadence du Beau*, dont il n'avait pu trouver d'exemplaires en France[28]. Il ne lui parlait absolument pas de sa peinture et Bernard soupçonna que le critique ne la connaissait pas, ce qui semble peu crédible puisqu'à cette époque Meier-Graefe travaillait à son ouvrage majeur sur le développement de la peinture moderne, *Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, et dévoilait au peintre « *qu'en octobre un livre va paraître en Allemagne où il va parler de moi* ». L'occasion était excellente pour rétablir les faits et il suggéra à l'écrivain de se familiariser avec son œuvre plastique, l'orientant vers la réserve de peintures de Colombes. Il donna des instructions très précises à sa mère quant à ce qu'il convenait de montrer au critique. Il fallait souligner ses liens précoces avec des amis devenus célèbres : elle devait en premier sortir son portrait par Toulouse-Lautrec, artiste que Meier-Graefe admirait. Héloïse devait respecter toute une stratégie de

Fig. 76. Lovis Corinth, *Portrait de Julius Meier-Graefe*, 1914, huile sur toile, 90,4 × 70,4 cm. Paris, musée d'Orsay.

présentation : « *Fais-lui voir toutes les anciennes toiles* d'abord, *les plus récentes ensuite* […] *et insiste sur la date de mes anciens tableaux, prédécesseurs de ceux de Gauguin et qui pourraient paraître du pastiche quand ils sont les originaux.* » Bernard savait que Meier-Graefe aimait Van Gogh ; sa mère devait donc lui montrer la copie par celui-ci de ses *Bretonnes dans la prairie* ainsi que l'œuvre qu'il lui avait dédiée, l'*Homme déchargeant des péniches de sable sur le Rhône*. S'ajoutaient des recommandations sur les erreurs tactiques à ne pas commettre : « *Garde-toi de faire trop d'éloges sur moi, ce serait me nuire ; ce monsieur à* [a] *des raisons de critique pour se faire une opinion seul* », en ajoutant : « *Garde-toi de lui dire que Marx s'occupe de moi. Il faut toujours laisser aux critiques la gloire des découvertes* »[29].

Meier-Graefe rendit compte de sa visite à Bernard avec franchise. Il avait « *aimé surtout mes anciennes choses, mes lithographies, gravures, dessins de Constantinople* », reconnaissant avec tact que « *les choses récentes lui* [étaient] *plus fermées* », et pensant qu'en peinture il n'avait pas encore dit son dernier mot. Bernard balaya ces commentaires, arguant que Meier-Graefe n'était pas un artiste mais un « *snob* » qui, de surcroît, avait le malheur d'être protestant. Son plus grave défaut était de mieux connaître l'art moderne que « *l'art véritable* ». Il n'était donc pas étonnant qu'il préférât les « *marionnettes de Gauguin* » aux « *choses vivantes* », qu'il faisait au Caire[30].

Indépendamment de ses ressentiments à son égard, Bernard avait su faire bonne impression sur Meier-Graefe. *Entwicklungsgeschichte* parut l'année suivante à Munich et ce livre, dont l'autorité fut immense, s'avéra comporter la première appréciation d'ensemble de la place d'Émile Bernard dans l'art moderne français. Rien dans la critique française n'égalait l'ampleur de la présentation ni sa pénétration. En vertu de l'extrême finesse d'observation de l'auteur, de sa connaissance directe de l'œuvre de Bernard et de sa profondeur de jugement, cet écrit allait déterminer la position du peintre dans l'histoire de l'art.

Dans cet ouvrage, Meier-Graefe décrit Bernard comme un jeune homme capable de tout, mais dont l'évolution est « typique d'un artiste intelligent mais sans génie : qui suit une logique sans objectif impératif[31] », spécialement à propos de sa soudaine adhésion au synthétisme, de son goût pour les gravures sur bois primitives et de l'influence pénétrante de Cézanne. Meier-Graefe est toutefois enthousiasmé par les aquarelles de Constantinople : « Je ne connais pas de meilleures aquarelles ; le procédé employé consiste en quelques touches libres, presque droites et une surface légèrement colorée ; il ne donne pas seulement un mouvement surprenant mais aussi un ordonnancement apaisant qu'on ne se lasse pas d'admirer[32]. »

En revanche, le critique se montre beaucoup plus sévère pour les œuvres égyptiennes ultérieures, qu'il qualifie de ternes et inutiles. Le seul mérite qu'il reconnaît aux *Mendiants espagnols* de Séville est la découverte de ce groupe étrange de la rue. Meier-Graefe ne contestait pas cependant à Bernard une certaine influence sur Gauguin et, lors de la querelle entre Mauclair [fig. 77] et lui en 1895, il s'était rangé de son côté. Mais il lui refusait catégoriquement la seule paternité du symbolisme, démontrant fermement que Gauguin s'acheminait déjà vers le synthétisme dans ses œuvres de la Martinique[33].

Il n'en fallait pas davantage à Bernard pour repartir dans la polémique et reprendre l'argumentation amorcée dans sa « Lettre ouverte à M. Camille Mauclair » de 1894[34]. C'est alors que la mort de Gauguin aux îles Marquises le 8 mai 1903, fut annoncée en France en septembre suivant. Nombre d'articles parurent, notamment ceux d'Armand Seguin dans *L'Occident*, dont il n'avait pu prendre entièrement connaissance. « *Il est important que je connaisse ce qui s'écrit sur Gauguin car je me propose un long article où je réfuterai toutes ces erreurs* », écrivit-il à sa mère. Il sentit le moment venu pour préciser son rôle déterminant dans la genèse du symbolisme. Sa réaction à la mort de Gauguin est à la hauteur de sa désillusion envers l'homme qui l'a dépossédé de son droit d'antériorité : « *Dans un article allemand* […] *on disait que les journaux de Tahiti écrivaient que Gauguin était mort de la lèpre.* […] *Si cela est vrai c'est un rude châtiment de son orgueil et de son ambition* », écrivit-il. Les nécrologies et notes qui paraissaient ne lui inspiraient que mépris : « *Un cabotinage énorme.* » Finalement, Degas avait raison, Gauguin n'était, d'après lui, « *qu'un aventurier avide d'encens, un loup cherchant qui dévorer* »[35].

Ses « Notes sur l'école dite de "Pont-Aven" » parurent dans le *Mercure de France* de décembre 1903[36]. Tout en sachant que la tentative d'affermir sa réputation au détriment de Gauguin risquait de l'isoler encore davantage dans le milieu parisien, il choisit néanmoins ce moment précis pour clarifier sa position dans l'histoire. Dans ces notes datées : *Venise, 10 octobre 1903*, Bernard indique qu'il veut simplement apporter une correction à l'article d'Armand Seguin[37] où celui-ci l'avait présenté comme une figure marginale évoluant dans le sillage de Gauguin.

Fig. 77. Portrait photographique de Camille Mauclair, c. 1900. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

Après avoir réaffirmé son antériorité vis-à-vis de Gauguin dans l'invention du symbolisme pictural, il avouait qu'à sa grande surprise, ce dernier avait été enthousiasmé par ses œuvres. Puis, suivant une stratégie prévisible, il enrôlait dans son camp Maurice Denis, Paul Ranson, Pierre Bonnard et Ker-Xavier Roussel, déclarant que chacun avait déjà développé son propre style auparavant et indépendamment de Gauguin. Il ne restait plus qu'à nier l'existence même de l'École de Pont-Aven. Bernard croyait sincèrement que ces « Notes » qu'il avait envoyées au *Mercure de France* étaient « *de nature à ne blesser personne* ». Il se révèle ici profondément naïf ou bien mal informé ; du moins, surestime-t-il son influence et sa crédibilité dans le monde de l'art parisien[38]. Car la réaction de Maurice Denis dans le *Mercure de France* ne se fit pas attendre. Il corrige les dires de Bernard avec fermeté, précisant que, pour lui-même, comme pour Sérusier, Bonnard, Ibels et Ranson, Gauguin était le « *maître* », et que cette évidence n'avait aucun lien avec la primauté de Gauguin ou de Bernard. Celui-ci répondit publiquement, dans une lettre ouverte, que les dates étaient d'une importance extrême et qu'en l'occurrence Anquetin s'acheminait vers le « *gauguinisme* » dès 1887. Mais, d'après lui, la question était désormais sans importance dans la mesure où Anquetin et lui avaient depuis longtemps abandonné « *comme stériles les voies un tantinet puériles, non du symbolisme, mais d'un art rudimentaire volontairement, afin de remonter vers les complexités du grand art classique* »[39].

Le critique Charles Morice [fig. 78], grand admirateur de Gauguin, se lança à son tour dans la bataille pour l'attaquer

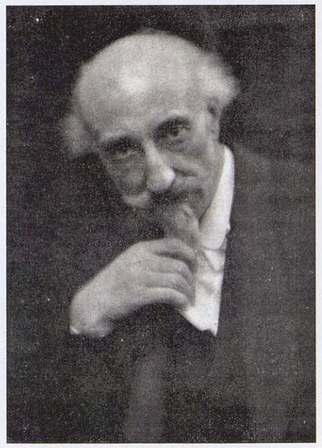


Fig. 78. Charles Morice, photographie, c. 1915. Collection privée.

Fig. 79. Henri Manuel, *Portrait de Roger Marx tenant un cahier*, c. 1900, photographie. Ancienne collection Claude Roger Marx.

avec férocité dans le *Mercure de France*. Par un sarcasme cinglant, il accusa Bernard de chercher à se faire valoir pardessus le cadavre de Gauguin. Le malaise grandit d'ailleurs à mesure que les Nabis s'avisèrent à leur tour de la coïncidence entre cette polémique et la mort de Gauguin[40]. Dans une lettre à Bonger, le bienveillant Redon, qui connaissait bien son jeune admirateur, et qui, sans être enthousiasmé par toute sa production, la suivait attentivement, commente ces événements : « Les jeunes amis sont ici fort animés contre lui. On dit qu'il fausse les dates. » Il regrette que Bernard, loin de la scène artistique, ne soit pas informé sur les « dessous des petites ou grandes revues » car « tout n'y est qu'esprit de parti. On lui rendra difficilement justice ». Lui faisait défaut une appréciation juste de sa stature d'artiste, à l'aune de ses propres critères. Mais tout bien considéré, il avait réalisé des œuvres magnifiques, s'exclamait Redon, et en sculpture aussi, même si ce n'était « certes pas du Gauguin ». Il termine en déclarant toute cette discussion sans intérêt : « Point initial, vain d'ailleurs »[41]. Il était, sur cette question d'importance, de l'avis de Charles Morice, de même que Meier-Graefe. Le critique allemand reconnaissait que Bernard avait mené le débat artistique pendant la formation du nouveau style, et remarquait en même temps qu'il était celui « qui en avait tiré les conséquences les plus radicales » mais qu'il faisait partie des gens « qui aident plus les autres qu'eux-mêmes ». Cette remarque incisive pourrait laisser à penser que du point de vue de la critique moderniste, la position historique de Bernard était quasiment statuée et qu'il lui serait difficile de la corriger – sauf par sa peinture.

Spontanément on songe à l'exclamation d'inquiétude de Bernard dans une lettre à son père : « *Je ne me crois pas très apte à faire valoir mes intérêts.* […] *Pourquoi irai-je à Paris*[42] *?* »

Bernard n'était cependant pas sans soutien dans le monde de l'art parisien, il avait avec lui des critiques renommés et des conservateurs puissants, comme Roger Marx [fig. 79] ou Léonce Bénédite, qui le soutenaient. De plus, il avait eu l'insigne honneur de voir une de ses œuvres acquise par l'État, gloire que Redon devait attendre jusqu'en 1904[43].

Les mois qui passèrent furent difficiles pour Bernard, puis en mai 1904, il revint sur cet épisode houleux dans une lettre à Andries Bonger, il résume la discussion d'une façon amère et déclare : « *Les Denis, Bonnard etc… ce sont des clercs d'académie qui font des boîtes à bonbons pour les snobs* […]. *Il y a encore toute la bande Signac etc… des crétins… Je les ai tous à dos, puis d'autre part les Salons, où l'on me colle dehors ou me met à l'ombre. Je suis donc, vous le voyez, un véritable indépendant, que je le veuille ou non, et je marche crânement seul*[44]. » Il ne reconnaît comme ses pairs que Cézanne, Monet, Renoir, Redon, Forain, Zuloaga et Anquetin[45].

Bernard se réfugia alors dans l'écriture et fonda une revue éphémère, qu'il intitula *Le Parnasse oriental*. Cependant, son organe de presse de prédilection au Caire restait la *Nouvelle Revue d'Égypte* où il publia des critiques littéraires, des descriptions de voyages, des essais d'esthétique et, à mesure que son départ pour la France se rapprochait, des jugements sur ses collègues et ses vénérés maîtres.

Avant son retour définitif, il voulait marquer les esprits en publiant ses études critiques dans le *Mercure de France* notamment, dans lequel il avait déjà beaucoup écrit, et dans *L'Occident*, magazine conservateur dont Maurice Denis [fig. 80] était un des principaux collaborateurs depuis sa fondation en 1901[46]. À travers ses écrits, Bernard explicitait ce qu'il pensait être sa place en art. Il tentait de forger une histoire idéaliste de l'art moderne, avec laquelle il se sentît des affinités. Par exemple, dans un article nécrologique consacré à Gauguin et Pissarro, il salue chez ce dernier un maître et un continuateur de l'art de Corot et de Millet, qui « *possédait à un haut degré le sentiment de la nature* », mais déplore que « *nul idéal* » ne soit « *présent dans son œuvre* »[47]. Les études approfondies qu'il consacra à Puvis de Chavannes et à Odilon Redon, deux grands aînés qui avaient su dépasser l'impressionnisme, parurent dans *L'Occident*. Il saluait chez Puvis la poursuite de la voie des primitifs, par une recherche de la beauté à travers des règles strictes, que l'imitation de la nature seule n'offrait pas mais qui étaient plutôt parallèles à celle-ci. Puvis savait combiner « *la ligne expressive, la couleur pensive, la composition concentrée* » ; il le jugeait donc « *idéaliste* […] *et français* ». Cette dernière remarque pourrait suggérer que Bernard tentait d'inscrire son article dans la veine nationaliste et attachée au classicisme du fondateur de *L'Occident*, Adrien Mithouart, et de Maurice Denis lui-même, principal rédacteur de la revue sur les arts plastiques[48]. Il devait en effet réaliser que, sur la scène artistique parisienne, cet écrivain et peintre à la fois était son principal rival et, en privé, il dénonçait son art fait « *pour les demoiselles* », qui lui assurait le succès, « *c'est tout ce qu'il peut avoir* »[49].

Redon fut le seul artiste vivant qui fut analysé par Bernard. Il pouvait donc réagir à l'article de son jeune admirateur qui l'écrivit au Caire, le 25 décembre 1903[50]. Alors il annota l'exemplaire de *L'Occident* en sa possession, réfutant, contredisant point par point les affirmations de Bernard qu'il ponctue souvent de petites phrases légères, notamment quand celui-ci avance que « *De Pascal, certes, Redon peut se*

Fig. 80. Odilon Redon, *Portrait de Maurice Denis*, c. 1903, lithographie, 15 × 13 cm. Collection privée.

réclamer – et point ne m'étonnerai qu'un jour il nous surgisse quelques nouveau chef-d'œuvre par lui extrait de cette mine». Redon notera en marge : «Pascal n'est pas une mine pour le crayon»[51]. Même s'il contestait les propos de cet article, Redon, dans une lettre à Bonger, reconnaîtra l'effet positif de cet article sur ses ventes de fusains[52].

Si polémiques il y eut, elles ne vinrent certes pas de Redon qui écrivit à Monsieur Bernard que son fils avait «eu la généreuse bravoure d'écrire sur moi une étude […]. Je la sentis inspirée par un désir de justice violent, indépendant et fier qui a sa beauté[53]». Plusieurs mois plus tard, il lira l'étude que Bernard réservera à Cézanne dans le même journal[54] et appréciera les «paroles recueillies fort intéressantes». Le jeune peintre lui apparaissait «toujours superbe, actif, bouillant, zélé comme un apôtre. […] Quel nerf, quelle forte vie, et différente de celle qui s'offrait à moi, quand j'avais son âge»[55].

Par contre, une autre polémique était bien réelle dans les relations familiales avec sa mère. Après l'épisode pénible de la nourrice infiltrée dans sa maison par Héloïse pour le surveiller, leur échange de correspondance s'était distendu. Quand il fut question de retour en France, Bernard lui demanda de ne pas se mêler de sa vie privée : «*Tu l'as empoisonnée depuis deux ans ½ par tes préoccupations morales tout à fait superflues et erronées*». Supposant qu'Héloïse avait gardé la servante Angèle à Colombes, il accusa sa mère de l'élever au «*rang de la fille, à la place de ma sœur Madeleine*» et refusa d'aller à Colombes tant que l'«*espion trop dévoué*» ne sera pas renvoyé[56]. Vers la fin octobre 1903, Andrée et Émile repartirent au Caire, dans le but évident de préparer leur retour en France. Hanenah avait appris qu'Andrée avait donné naissance à un enfant à Venise, et se sentait profondément trahie. Elle n'accepta aucun compromis et s'installa chez ses cousins. Sans espoir de pardon, Bernard décida de quitter Le Caire, mit en caisse ses tableaux et ses livres, et se rendit à la gare où il fut arrêté avec Andrée par les cousins d'Hanenah. Dans l'*Aventure de ma vie* Bernard raconte que les cousins lui demandèrent ce qu'il faisait : «*Puisque ma femme m'a quitté, je m'en vais*», répondit-il. Ils l'entraînèrent alors chez eux avec les deux enfants : «*Venez au moins dire au revoir à votre femme et lui faire embrasser Antoine et Irène.*» Et Bernard de poursuivre son récit : «*Je me rendis à leur désir, car j'aimais Hanenah, mais sa conduite m'avait profondément blessé*»[57].

Émile expliqua à sa femme qu'il devait, pour l'intérêt de sa carrière, retourner en France. Selon Bernard, Hanenah lui fit promettre de prendre bien soin des enfants, de les élever convenablement, et manifesta le souhait de les revoir un jour. Ils partirent, la laissant dans le beau palais avec les meubles, diverses choses et les tableaux. Hanenah Saati s'inquiéta bien évidemment de ses enfants, et ceci se comprend notamment dans une lettre que Bernard écrivit à sa mère fin novembre 1904, depuis Naples : «*J'ai écrit au Caire qu'ayant reçu une commande en Allemagne, je l'exécutais à Rome. Tu auras donc l'obligeance au cas où on t'écrirait du Caire de dire que tu me crois, d'après mes lettres,* à Rome, ne dis pas que je suis à Naples […]. *Tu n'aurais qu'à dire : que les enfants sont toujours avec toi et que je reste en Italie à Rome* […] *que* tu ne sais rien de plus[58].» Le 4 novembre 1923, juste après avoir revu une dernière fois Antoine et Irène à Venise, elle écrivit du Caire à sa fille, dans une lettre conservée à la Bibliothèque centrale des Musées nationaux : il apparaît qu'Hanenah et sa famille étaient d'une autre opinion sur la nature de ces événements : «Ma pensée fut toujours auprès de vous, toi et Antoine, depuis le jour où vous me fûtes enlevés[59].»

Il est impossible de connaître, un siècle plus tard, la version exacte de cet événement dramatique. Il est cependant certain qu'il eut des répercussions douloureuses sur les enfants ainsi que sur leur mère, et finalement sur l'artiste lui-même.

1 Lettre de Bernard à Roger Marx, Le Caire [juin-juillet 1902], INHA, Autographes 112, 16.

2 *AmV*, f° 184.

3 *AmV*, f° 177.

4 Lettre de Bernard à Bonger, Le Caire, 14 janvier 1895, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 31 ; McW 2012, n° 155.

5 Charles Martel avait rendu visite à Bernard au Caire avec le peintre orientaliste lyonnais Pierre Joseph Beppi-Martin (1869-1954), *AmV*, f° 185.

6 *AmV*, f° 186.

7 Émile Bernard, poème *Venise*, in *Nouvelle Revue d'Égypte*, août 1903, p. 315.

8 Bernard écrivit un compte rendu d'*Amori et Dolori Sacrum* dans la *Nouvelle Revue d'Égypte*, juillet 1903, n° 7, pp. 283-284 et lettre de Bernard à sa mère, Venise, [après le 15 avril 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-6 ; McW 2012, n° 278.

9 «Exposition de peinture de Venise», *Nouvelle Revue d'Égypte*, juillet 1903, n° 7 ; «Sur Venise : description de la ville (suite)», *Nouvelle Revue d'Égypte*, septembre 1903, n° 9 ; «Sur Venise (fin)», *Nouvelle Revue d'Égypte*, octobre 1903, n° 10 ; lettre à sa mère, Le Caire, automne 1903, BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 175.

10 Voir *AmV*, f° 185.

11 Lettre de Bernard à sa mère, Venise, [après le 15 avril 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-6 ; McW 2012, n° 278.

12 Paul Jamot, «Artistes contemporains. Émile Bernard», *GBA*, novembre 1912, pp. 341-365.

13 Voir Luthi, n° 634.

14 Elle a posé aussi pour un autre portrait inédit, également daté de 1903.

15 *AmV*, f°s 199-200.

16 Lettre de Bernard à sa mère, Venise, [après le 15 avril 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-6 ; McW 2012, n° 278.

17 Lettre de Bernard à sa mère, Venise, 19 juin 1903, Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 282.

18 Voir Société nationale des Beaux-Arts. Catalogue illustré du Salon 1903, p. VII, n°s 120, 121.

19 Lettre de Bernard à son père, Venise, 8 avril 1903, Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 277 et lettre de Bernard à sa mère, Venise, [après 4 octobre 1903] ; Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 287.

20 Lettre de Bernard à sa mère, Venise [c. octobre 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 286.

21 Lettre à Paul Durand-Ruel, Venise, 3 septembre 1903. Vente, *Autographes de peintres, Beaux-Arts*, Paris, Hôtel Marcel Dassault, 22 juin 2001, n° 1.

22 Lettre de Bernard à Odilon Redon, 4 septembre 1903, *in* A. Redon (éd.), *Lettres… à Odilon Redon*, Paris, 1960, pp. 215-217 ; lettre de Redon à Bonger, 5 février 1904, in Marius-Ary Leblond, *Lettres d'Odilon Redon*, Paris/Bruxelles, 1923, pp. 53-56.

23 Lettre de Bernard à sa mère, Venise [c. octobre 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 286.

24 Lettres de Bernard à Vollard, Venise, [septembre 1903], BCMN, Fonds Ambroise Vollard, Ms. 421 (2.2), f°s 7-8 ; McW 2012, n° 284 et Le Caire, 1er février 1904, BCMN, Fonds Ambroise Vollard, Ms. 421 (2.2), f°s 13-14 ; McW 2012, n° 291.

25 Lettre de Bernard à sa mère, Venise [c. octobre 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 286 : «*Les Promeneurs sur la rive d'Alexandrie*, c'est ce tableau d'un monsieur en tarbouche rouge et en costume gris auprès duquel une femme en noir (Annette) se promène… Cette toile est un peu endommagée.» Le tableau fut par la suite coupé en deux, voir L 600 et L 601. Une photographie du tableau dans son état originel est conservée à la BCMN, Ms. 373 (1**), f° 91.

26 Il insista aussi pour que ses œuvres soient datées «1897» dans le catalogue, et même avouait ne plus se rappeler des dates – «*elles doivent être sur les tableaux*» ; lettre de Bernard à sa mère, Venise [c. octobre 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 286. Ceci tend à confirmer que la confusion de Bernard quant aux dates de ses œuvres provient plutôt d'un manque de mémoire que d'une intention délibérée.

27 Armand Seguin, «Paul Gauguin», *L'Occident*, vol. 3, n° 16, mars 1903, pp. 158-167 ; n° 17, avril 1903, pp. 230-239 ; n° 18, mai 1903, pp. 298-305.

28 À cette date, Julius Meier-Graefe habitait 37 rue Pergolèse, à Paris.

29 Lettre de Bernard à sa mère, Venise, 19 juin 1903 ; Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 282.

30 Lettre de Bernard à sa mère, Venise, [juillet-août 1903] ; Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 282, note 5.

31 Julius Meier-Graefe, «Die Schule von Pont-Aven», *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, Munich, 1904, pp. 384-386. Page 385 : «Typische Werdegang eines mit Gehirn begabten Künstlers ohne Genie : Logik ohne inneres Schicksal.»

32 *Ibidem*, p. 385 : «Ich kenne kaum bessere Aquarelle ; das Mittel besteht aus ein paar sehr losen, fast graden Strichen und wenig getuschten Flächen und gibt nicht nur eine erstaunliche Bewegung, sondern eine ruhige Norm, die man nicht müde wird, zu bewundern.»

33 Julius Meier-Graefe, «Die Schule von Pont-Aven», *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, Munich, 1904, pp. 384-386.

34 Voir chapitre VIII.

35 Lettre de Bernard à sa mère, Venise, [octobre 1903], Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 286.

36 E.B., «Notes sur l'école dite de "Pont-Aven"», *MdF*, décembre 1903, pp. 675-682 ; in Rivière 1994, I, pp. 63-69.

37 Armand Seguin, «Paul Gauguin», *L'Occident*, vol. 3, n° 16, mars 1903, pp. 158-167 ; n° 17, avril 1903, pp. 230-239 ; n° 18, mai 1903, pp. 298-305.

38 Lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, 20 décembre 1903, Los Angeles, GRI, n° 850330-7 ; McW 2012, n° 289.

39 «Une lettre de M. Maurice Denis», *MdF*, janvier 1904 et réponse d'Émile Bernard à Monsieur Vallette, Le Caire, *MdF*, février 1904, repr. in Rivière 1994, I, pp. 70-72.

40 Charles Morice, «Les Gauguins», *MdF*, n° 170, février 1904, pp. 393-395.

41 Lettre de Redon à Bonger, Paris, 5 février 1904, in Marius-Ary Leblond, *Lettres d'Odilon Redon*, Paris/Bruxelles, 1923, pp. 53-56.

42 Lettre de Bernard à son père, Le Caire, [après le 29 novembre 1899], INHA, Ms. 537, f°s 70-75 ; McW 2012, n° 244.

43 Odilon Redon, *Les Yeux clos*, 1890, huile sur toile appliquée sur carton, acquise par l'État pour le musée du Luxembourg en 1904, Paris, musée d'Orsay, RF 2791 ; A. Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, vol. I : *Portraits et figures*, Paris, Wildenstein Institute, 1992, n° 469.

44 Lettre de Bernard à Andries Bonger, Tonnerre (Chez M. Jacques Tasset), 24 mai 1904, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 68 ; McW 2012, n° 296.

45 Lettre de Bernard à Andries Bonger, Tonnerre, 24 mai 1904, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 64.

46 C'est d'ailleurs Maurice Denis qui incitera Bernard à publier dans cette revue, voir lettre de Bernard à Maurice Denis, [Le Caire, mai 1902], Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, Ms. 12691 ; McW 2012, n° 275.

47 Camille Pissarro mourut à Paris le 13 novembre 1903. E.B., «Deux morts. Paul Gauguin – Camille Pissarro», *Nouvelle Revue d'Égypte*, n° 12, décembre 1903, pp. 469-470.

48 E.B., «Puvis de Chavannes», *L'Occident*, n° 25, décembre 1903, pp. 273-280, repr. in Rivière 1994, I, pp. 56-59.

49 Lettre de Bernard à sa mère, [Naples, 30 novembre 1904], Los Angeles, GRI, n° 850330-8 ; McW 2012, n° 301.

50 E.B., «Odilon Redon», *L'Occident*, mai 1904, pp. 223-234, repr. in Rivière 1994, I, pp. 80-88.

51 John Rewald, «Some Notes and Documents on Odilon Redon» in *Studies in Post-Impressionism*, 1986, pp. 215-243, surtout pp. 232-233. Voir surtout J. Rewald, «Odilon Redon et Émile Bernard», *GBA*, novembre 1956, pp. 101-112 (fac-similé du texte de Bernard commenté par Redon).

52 Lettre de Redon à Bonger, Paris, 21 août 1904, publiée in *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes…*, édition établie et présentée par Suzy Levy, Paris, José Corti, 1987, pp. 101-103.

53 Extrait d'une lettre inédite de Redon à Bernard père, 10 octobre 1904, in John Rewald, «Odilon Redon et Émile Bernard», *GBA*, novembre 1956, p. 113.

54 E.B., «Paul Cézanne», *L'Occident*, n° 32, juillet 1904, pp. 17-30.

55 Lettre de Redon à Bonger, Paris, 21 août 1904, publiée in *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes…*, édition établie et présentée par Suzy Levy, Paris, José Corti, 1987, pp. 101-103.

56 Lettres de Bernard à sa mère, Venise, 10 juillet 1903 (McW 2012, n° 283) et Venise, été 1903, Los Angeles, GRI, n° 850330-7.

57 Ces écrits sont basés sur le tapuscrit de l'*AmV* conservé dans une collection privée. Nous n'avons pu consulter les pages relatant ces faits dans le manuscrit rédigé en 1938 par Émile Bernard et déposé à la Bibliothèque nationale.

58 Lettre de Bernard à sa mère, [Naples, 30 novembre 1904], Los Angeles, GRI, n° 850330-8 ; McW 2012, n° 301.

59 Voir Harscoët-Maire, «Biographie», in Morane 2000, pp. 112-125.

195
Nature morte aux fleurs dans un pot
1904, huile sur toile, 60 × 47 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Chapitre XIII

Cézanne, comme dévoilé par Bernard

1904

En 1887, dans la boutique du Père Tanguy, le jeune Bernard sera bouleversé devant les tableaux de Cézanne, le seul à exposer les œuvres du peintre à Paris. Impressionné par ses « *paysages enfantins : maisons rouges enchevêtrées d'arbres grêles, de haies primitives ; natures-mortes : pommes arrondies comme au compas, poires triangulaires, compotiers de guingois, serviettes rageusement pliées ; des portraits. Le tout : vert-bouteille, rouge-brique, jaune-ocre, bleu-blanchisseuse*[1] ». La simplification des formes, le caractère direct, l'usage concret des couleurs, ou plutôt des pigments, caractéristiques d'un style qu'il ressentait comme primitif, brut, l'attiraient particulièrement (voir chapitre III). De ce premier écrit de 1891 à la première rencontre entre les deux hommes en 1904, Bernard criera son admiration pour Cézanne : « *Combien petite, piètre et de faible portée me semble ma notice sur ce grand diable que j'adore dans son enfer*[2]. »

Quand il arriva à Marseille au tout début de février 1904, avec Andrée et les enfants, et après avoir pris résidence dans un hôtel, il partit rendre visite à Cézanne. Grâce au tramway tout neuf, il put se rendre à Aix-en-Provence à la découverte de son maître et réalisa son rêve de jeunesse « *éprise de sa peinture* ». Même si, dès leur première entrevue, il s'aperçut que leur conception de l'art n'était pas tout à fait la même, il s'installa pendant un mois à Aix avec sa famille, pour rester « *auprès de Paul Cézanne* »[3]. En quelque sorte, il ressentait le besoin de se l'« approprier », lui qui en avait été le principal défenseur.

Car il avait éprouvé une certaine contrariété lors de sa visite de l'exposition de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris en 1901. L'*Hommage à Cézanne* de Maurice Denis[4] [fig. 81] qui y était montré ne rendait aucun hommage au « *premier apôtre du maître*[5] » : Émile Bernard. Le jeune peintre attendit quelques mois pour manifester son acrimonie à Denis qui venait de se rendre à Colombes, chez sa mère, en prévision du Salon des Indépendants de 1902 : « *Lors de mon dernier voyage à Paris* […]. *Vous m'avez donné une rude émotion avec votre portrait que j'ai pris pour le mien et que, plus tard, je sus vôtre par le catalogue. Je m'étais dit : "Comme c'est gentil et plein de cœur de s'être souvenu de moi, de*

Fig. 81. Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*,
1900, huile sur toile, 180 × 240 cm. Paris, musée d'Orsay.

mon admiration pour le coloriste sans égal, le styliste le plus original." […] *Mais il a fallu se détromper. Le plus grand admirateur de Cézanne, celui qui a peut-être été son plus proche élève, ne figurait pas dans le tableau*[6]. »

Le tableau qui réunissait la fine fleur du mouvement Nabi était censé témoigner, de la manière la plus tangible, de la réputation acquise par le peintre d'Aix « dont l'exemple avait aidé sa génération à réagir contre l'impressionnisme[7] ». Dans ce tableau, « les jeunes » – ceux que Redon disait « fort animés contre lui »[8] –, tels que Bonnard, Vuillard, Denis, Sérusier, Ranson et Roussel, sont réunis dans la galerie de Vollard en l'honneur de Paul Cézanne. Odilon Redon lui-même accepta de s'associer à l'hommage à la demande de Denis et se tient à l'extrême gauche du groupe. Cézanne, absent du tableau, est représenté par sa *Nature morte avec compotier, verre et pommes* **[ill. 202]**, posée sur un chevalet. Bernard connaissait bien ce tableau, qu'il avait décrit en détail dans sa notice de 1891 : « *Chez Schuffenecker : une coupe blanche sur fond vert-bleu strié des fleurs d'un papier peint ; proches, un verre en urne, une serviette déployée, des pommes soutenant un citron*[9]. » Cette nature morte appartenait en réalité à Gauguin, qui l'avait confiée à Schuffenecker, la considérant comme la quintessence de l'art de Cézanne : « J'y tiens comme à la prunelle de mes yeux[10] », avait-il répondu à Schuffenecker qui avait osé proposer de la vendre.

Les critiques novatrices (1891, 1894)

L'absence de Bernard dans ce tableau est hautement significative : elle ne peut seulement s'expliquer par son éloignement de Paris en 1900. Elle apparaît d'autant plus flagrante dans le contexte de la reconnaissance précoce de Cézanne par Émile, de l'intégration de son expérience cézannienne dans sa propre peinture et de son investissement dans la promotion de son œuvre, bien avant que les autres peintres représentés n'aient même entendu parler de lui. Cette appropriation de Cézanne par les suiveurs de Gauguin infligeait à Bernard un second camouflet dans la bataille pour la priorité artistique ; le premier étant le vol de son rôle de pionnier dans la création du symbolisme pictural. C'était pourtant lui qui avait « redécouvert » Cézanne dans la boutique du Père Tanguy en 1886. Il avait écrit sur lui dès 1891 et avait peu après revendiqué Cézanne pour « *maître* », auquel se conformer[11]. Il avait aussi rappelé l'influence de l'œuvre de Cézanne sur la sienne dans ses « Notes sur l'école dite "de Pont-Aven" », publiées juste avant son départ d'Égypte. Son unique objectif était de concilier le principe du cloisonnisme avec la technique de Cézanne, consistant à construire le tableau au moyen de la touche : « *En 1887, nous perfectionnons le cloisonnisme sous l'influence de Paul Cézanne ; nous avions rencontré la vraie peinture.* » Ce qu'offrait le peintre d'Aix, c'était donc « *la vraie peinture* » et il ajoutait avec ferveur : « *Je restai fidèle à Cézanne* »[12]. Il est vrai qu'il écrit cette déclaration rétrospectivement, en 1903 ; en réalité, avant de le rencontrer, les liens de Bernard avec Cézanne comportaient déjà quelques motifs de crispation.

Dans son premier texte, publié en 1891, Bernard dit avoir été spontanément attiré par la volonté de Cézanne de réinventer l'art de peindre. Car, fondamentalement, c'est aussi l'objectif supérieur, dans l'art en cours d'évolution, qu'il s'efforce lui-même de poursuivre bien que dans une direction différente. Cézanne a su élaborer une nouvelle technique, tout à fait personnelle : « *D'une pâte solide, traitées par touches lentement frappées de droite à gauche, les œuvres de la dernière manière affirment les recherches d'un art nouveau, étrange, inconnu.* » Ce mode d'exécution inédit est d'une telle rigueur qu'il donne d'emblée au geste une perfection qui dépasse le stade de l'expérimentation : « *Des lumières pondérées glissent mystérieusement dans des pénombres* transparemment solides ; *une gravité architecturale préside à l'ordonnance des lignes, parfois des empâtements incitent à des sculptures.* »

Cette méthode, nouvelle mais sûre, permit à Cézanne d'engager un dialogue avec la tradition artistique et d'établir ensuite avec elle des liens inédits et multiples. Bernard sut en saisir la dynamique, remarquant que la récente *Esquisse de baigneuses* du maître (Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek) rappelait par son élégance les « *dianes du xvie siècle* ». Le subtil portrait de sa compagne, Hortense Fiquet, en 1877, était disait-il « *digne d'Holbein* ». Bernard appréciait tout particulièrement cette œuvre [fig. 82] « *essentiellement hiératique et*

Fig. 82. Paul Cézanne, *Hortense Fiquet*, 1877, huile sur toile, 72,4 × 55,9 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

d'une pureté de lignes connue seule des purs maîtres primitifs ». Assimiler ainsi les « primitifs » aux « classiques » aurait paru incongru à tout autre que Bernard, qui fit preuve en l'occurrence d'une remarquable prescience en pressentant la place spécifique qu'occuperait ce portrait dans l'histoire de l'art : « *Une des plus grandes tentatives de l'art moderne vers le beau classique.* » Cette acuité du regard sur son œuvre en général, perçue comme de « *la peinture pour elle-même* » susceptible de rapprocher l'art contemporain des valeurs classiques, plut très certainement à Cézanne. Cette remarque l'amena peut-être même à pardonner à Bernard le qualificatif d'« *enfantins* » donné à ses paysages et la description de certaines de ses peintures : « *Pommes arrondies comme au compas, poires triangulaires, compotiers de guingois, serviettes rageusement pliées* », autant de caractéristiques que Bernard reprendra lui-même dans ses natures mortes.

L'œuvre à laquelle il consacre le plus grand commentaire est cependant la remarquable *Tentation de saint Antoine* [fig. 83] qui appartenait alors à Eugène Murer[13]. L'approche du sujet va ici bien au-delà de sa propre interprétation dans le style d'une gravure sur bois colorée, d'inspiration primitiviste, plutôt hésitante, alors en possession d'Albert Aurier **[ill. 196]**. Cézanne a pris de très grandes libertés dans le dessin « *naïf au possible* », selon l'expression même de Bernard. La couleur règne en maître, « *pas d'ombre positive, une clarté égale baigne, irise chaque chose ; on dirait d'un bas-relief très vieux, appâli par les années et beau de cette indécision mystérieuse que le temps imprime à l'art* ». Par comparaison, ces libertés font paraître timide la version du jeune Bernard, qu'elles encourageaient à poursuivre sur la voie du primitivisme. Bernard trouva en Cézanne un artiste d'une profonde originalité, auteur d'une œuvre considérée comme une « *croûte grossière* » au regard des critères conventionnels. Mais, selon la remarque de Gauguin à Bernard à propos de Cézanne : « *Il n'y a rien qui ressemble à une* croûte *comme un chef d'œuvre*[14]. »

Le deuxième article de Bernard sur Cézanne[15], écrit au Caire pour la revue symboliste de La Rochefoucauld, *Le Cœur*, et paru en décembre 1894, montre le sérieux de Bernard lui-même dans son rôle de critique et la justesse dont il fait preuve dans son appréciation de l'œuvre de Cézanne, un « *pur peintre* ». Il perçoit la difficulté pour lui de cerner l'ensemble des toiles de sa longue carrière, leur « *diversité* », leur « *nouveauté* » et leur « *égalité dans le génie que rien de comparable ne saurait être vu* » tant celles-ci ont été disséminées « *au hasard du besoin, selon l'homme de goût, ou selon l'ami ; déchiré dans les brutales colères du découragement* ». Son étude se limite finalement à « *décrire le peu qu'il nous a été permis de voir* […] *et que l'on voit si*

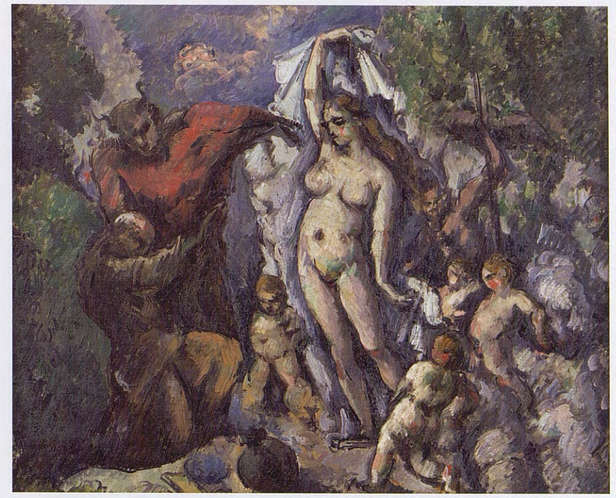
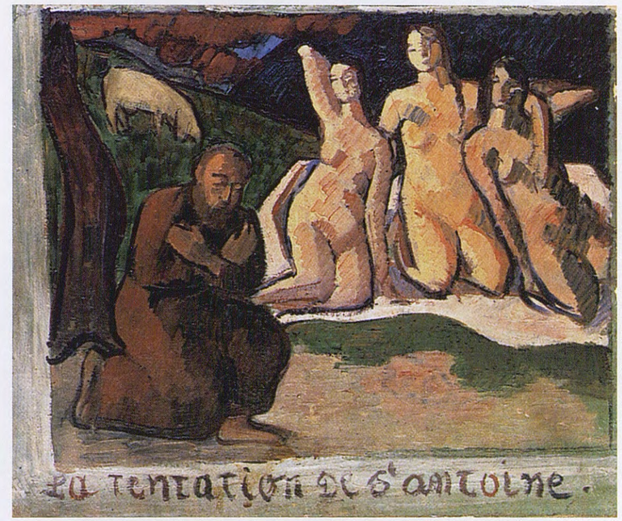


Fig. 83. Paul Cézanne, *La Tentation de saint Antoine*, c. 1877, huile sur toile, 47,2 × 56 cm. Paris, musée d'Orsay.

difficilement » et réalise son impuissance à expliquer tant « *les mots sont sourds et vains* ». Finalement, Cézanne était engagé dans un projet de moindre portée historique que Bernard ne l'avait cru initialement. Il l'aurait souhaité plus constant dans sa démarche mais craignait qu'il ne fût pas en mesure d'atteindre ses objectifs à cause de perpétuelles hésitations,



196
La Tentation de saint Antoine
1889, huile sur toile, 37,5 × 45,5 cm.
Collection privée.

étant toujours « *toujours insatisfait, toujours se meurtrissant à la poursuite d'un but jamais atteint* ». Sa production de l'époque ne consistait qu'en études, natures mortes, paysages et figures, qui n'étaient que « *prétexte à bonne peinture* ». Il se souciait des « qualités matérielles de son art », ce qui l'inscrivait au nombre des plus grands, tels que Rembrandt, Goya, Velázquez, Rubens, Hals, autant de peintres préoccupés de « *charme, grâce, style, beauté de la ligne et de la couleur, grandeur de la composition* » et est surpris par « *l'art tout viril et tout inattendu* » qu'il apporte « *sans aucune discordance avec les maîtres de tous les temps* ». D'après lui, son innovation exige un vocabulaire critique entièrement neuf : « *il faudrait faire un dictionnaire tout exprès pour exprimer la qualité intime de chaque* ton, *de chaque* emportement, de chaque ombre, de chaque touche ».

Ici, Bernard se révèle un critique d'art véritablement novateur. Comparées à ce qu'avait écrit quelques mois plus tôt le célèbre écrivain Gustave Geffroy[16], ses observations révèlent un degré de pénétration et d'intelligence de la peinture d'un autre ordre. Geffroy attirait l'attention sur les qualités de rendu chez Cézanne, sans aborder les recherches du peintre sur sa méthode alors que Bernard a compris que Cézanne s'intéressait précisément surtout au métier lui-même et que ce déplacement de perspective exigeait un changement d'approche critique. Par l'« *honnêteté de son exécution* », qui jamais ne recourt à l'artifice ni ne cède au bon goût, Cézanne est, dit-il, un phare pour les peintres modernes. Bernard ne résiste pas à la tentation de le comparer au très populaire « *Monsieur Carrière* », dont la « *paresse* » et l'« *ignorance* » se dissimulent sous le brio étudié d'une facture enlevée. Cézanne est, au contraire, impitoyable avec lui-même : « *Les touches se succèdent comme les notes d'un morceau, sans qu'aucune soit inutile, et n'apporte à l'ensemble son concours.* » C'est de loin ce qu'on avait écrit de mieux sur Cézanne jusqu'alors[17].

Fig. 84. Paul Cézanne, *Portrait d'Hortense Fiquet*, c. 1888-90, huile sur toile, 74,1 × 61 cm. Houston, The Museum of Fine Arts.

Sur le plan de sa personnalité, Bernard goûte bien évidemment l'esprit d'insoumission de Cézanne, que traduit un refus délibéré de la beauté conventionnelle, révélateur d'objectifs plus nobles, qui concorde avec son profond désir de saper la pratique des autres et de la surpasser. Plus encore que dans son premier texte sur Cézanne, Bernard fait à présent l'éloge de son œuvre de jeunesse, notamment du portrait d'Achille Emperaire vu chez le Père Tanguy, « *vision large, effet puissant*[18] », et d'une « *femme nue couchée* », redécouverte aussi dans la boutique du marchand de couleurs, en compagnie de Maurice Denis en 1891. Cette dernière œuvre avait appartenu à Paul Gauguin qui l'avait emportée au Danemark en 1883 pour la rapporter chez Tanguy en 1891[19]. À l'époque où Bernard écrit, cette peinture a déjà disparu, probablement du fait de Cézanne lui-même, mais il en donne une description très détaillée. C'est une toile imposante, repoussante, dont la « *laideur même est d'une grandeur incompréhensible* » ; la figure en est démesurée : « *Cette femme vraiment immense* » et la seule référence esthétique à laquelle Bernard peut la rattacher est un poème de Charles Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal*, « La Géante ». L'œuvre l'emporte aisément en audace tapageuse sur l'*Olympia* de Manet car elle suggère que le « *Beau* » surpasse le « *Joli* », « *le Joli* » étant « *la haine du Beau* ». Cette peinture de Cézanne éveille chez Bernard cet esprit de révolte qui lui a valu le reproche de négliger l'aspect esthétique dans son œuvre personnelle[20]. Un nu, datant de son séjour à Pont-Aven en 1892 et donc réalisé juste avant qu'il ne rédige ces lignes, montre effectivement qu'il s'est lui aussi aventuré dans ces territoires inexplorés : *Étude du nu*[21] **[ill. 198]**. La pose angulaire de la jeune fille est d'une parfaite banalité, elle évite délibérément tout attrait, toute grâce ; son corps est dépeint sans aucune concession. Même l'arrière-plan, avec le siège rustique et le vêtement abandonné avec négligence, semble ouvertement évoquer le nu de Cézanne et son « *étoffe rouge* […] *jetée sur une chaise grossière*[22] ».

Le *Portrait d'Achille Emperaire* (Paris, musée d'Orsay), refusé au Salon de 1870, appartenait aussi à ces sortes d'œuvres auxquelles leur laideur conférait de la force. Bernard le découvrit également dans la boutique du Père Tanguy, assez tôt pour empêcher sa destruction par son

197
Portrait d'Andrée Fort
1901-02, huile sur toile, 73 × 60 cm.
Collection privée.

198
Étude du nu
1892, huile sur toile, 72,5 × 91,2 cm.
Collection privée.

auteur qui, jugeant ce portrait raté, le relégua pendant de nombreuses années dans un grenier. Bernard, en revanche, admirait ce tableau au point de convaincre son ami Eugène Boch de l'acheter[23].

Cézanne continua plus tard d'exercer une influence importante sur Bernard, au Caire, alors qu'il écrivait sur son « maître » et décidait de perpétuer résolument la tradition des maîtres anciens. Une des très belles études **[ill. 197]** qu'il fit d'Andrée, peu après son installation dans la capitale égyptienne (voir chapitre XI), a jusqu'ici été datée de sa visite à Cézanne en 1904 – probablement en raison de son style très cézannien –, alors qu'on peut la situer, avec quelque certitude, au cours de l'hiver 1901-1902[24]. On reconnaît à l'arrière-plan la frise murale brun-rouge de l'atelier et la porte en bois avec son anneau. Andrée pose avec un remarquable naturel, vue de trois quarts, les mains croisées. Elle est légèrement penchée vers le spectateur, mais son regard, exprimant une certaine tension, est dirigé vers la gauche. Sa posture rappelle fortement nombre de portraits que Cézanne fit d'Hortense Fiquet **[fig. 84]**, de même que la facture aux touches diagonales. Le coloris s'en éloigne toutefois, il appartient résolument à Bernard : Andrée porte un châle jeté sur les épaules d'un beau vert pâle sur une robe rose clair. Son style apparente cette étude à un groupe de peintures – des natures mortes pour la plupart – qui présentent le même mode d'exécution cézannien et sont datables autour de 1901-1902, comme par exemple *Nature morte au pichet et aux oignons* **[ill. 199]**.

Dix ans après, le jeune homme qui voyait en Cézanne « *un* précurseur », le maître de sa jeunesse, est devenu l'homme de trente-six ans qui se prépare à la rencontrer, et Bernard le reconnaît : mes « *opinions s'étaient quelque peu modifiées* »[25]. Le Bernard de 1904 apparaît différent du moderniste ambitieux qu'il avait été jusqu'au début des années 1890. Il ne voulait plus se laisser contaminer par la laideur. Il assimilait désormais les maladresses de dessin de Cézanne à son manque de connaissance des maîtres anciens. Les expériences qu'il avait connues en Italie, en Égypte, en Espagne et à Venise avaient transformé son penchant à traiter le nu de manière ironique. Bénéficiant de nombreux modèles à disposition, il s'astreignait désormais à un rendu anatomiquement exact, les maîtres vénitiens lui ayant aussi enseigné à peindre le nu féminin, avec précision mais liberté, au sein d'un paysage. Son parti d'idéalisme l'avait convaincu que le salut de l'art résidait dans la correction du dessin d'après nature, décanté par l'exemple des grands maîtres. À cet égard, Cézanne n'avait rien à lui apprendre. Pourtant il attendait beaucoup de sa visite à Aix. En enrichissant l'intérêt prolongé qu'il avait porté à son « maître », cette rencontre pouvait confirmer sa proximité avec lui, tant sur le plan de la démarche que de l'esprit, alors que la plupart des autres artistes de l'*Hommage* de Denis n'étaient liés à Cézanne que par sa peinture. Cette rencontre les obligerait à le respecter. Enfin, Bernard percevait aussi ce voyage comme une occasion de montrer que le vrai Cézanne se battait pour les mêmes idéaux que lui, qu'il avait été son premier maître, égaré en chemin.

L'article de 1904

Le moment choisi par Bernard pour rendre visite à Cézanne était des plus opportuns car, selon toutes les apparences, l'accession de ce dernier à une renommée officielle, durable, était venue. Au cours de l'été 1904, en effet, Roger Marx, intervenait pour que Cézanne fût décoré de la Légion d'honneur[26]. L'agenda du maître était chargé : Vollard s'activait pour lui obtenir une audience internationale à Bruxelles avec la Libre Esthétique et à Berlin à la galerie Paul Cassirer. Le marchand participa sans doute aussi à la préparation du deuxième Salon d'automne qui ouvrit ses portes le 15 octobre : la salle réservée à Cézanne réunissait trente et une de ses peintures dont vingt-six prêtées par Vollard[27]. Du point de vue marchand, le moment était venu de faire la promotion du peintre, également par des écrits.

Que Vollard ait été ou non l'instigateur de la visite de Bernard, il ne pouvait que l'approuver, car, de son point de vue, les circonstances suffisaient à justifier cette rencontre. Mais Bernard donna de ses motivations une explication beaucoup plus alambiquée. Dans ses « Souvenirs sur Paul Cézanne » de 1907, publiés au *Mercure de France*[28] peu après

199
Nature morte au pichet et aux oignons
1901-02, huile sur toile, 65 × 100 cm.
Localisation actuelle inconnue.

la mort du maître d'Aix, il écrivit que la timidité et le manque d'argent l'avaient empêché de venir rendre visite à Cézanne plus tôt. Il prétendit avoir appris l'existence d'un tramway reliant Marseille à Aix en mangeant une bouillabaisse dans un restaurant marseillais et être parti dès le lendemain matin à 7 heures, son article des *Hommes d'aujourd'hui* dans la poche. Sans autre introduction il alla sonner à la porte de Cézanne, raconte-t-il. Celui-ci crut avoir affaire à un « faiseur de biographies », erreur qui pourrait confirmer la supposée médiation de Vollard, mais que Bernard attribua aux manigances « *d'agréables confrères* [qui] *vous font des réputations singulières* ». Cézanne lui proposa de l'accompagner sur le « *motif* » en apprenant que Bernard était peintre. Comme par miracle, l'artiste reclus accueillit le supposé critique en collègue, pour la plus grande satisfaction de Bernard ravi d'avoir rencontré un « *ami* » et qui décida de louer un appartement pour sa famille ; il passera un mois à Aix[29].

Une lettre révélatrice de Bernard à sa mère, du 5 février 1904[30], le lendemain de sa rencontre avec Cézanne, illustre mieux son état d'esprit et son changement d'attitude vis-à-vis de son maître[31]. Le ton est négatif, arrogant même, concernant la personnalité de Cézanne qu'il qualifie de « *dérangé d'esprit* » et de « *très ignorant de l'Art* » ; il fustige son « *indigence intellectuelle* » et ses « *ignorances entêtées de l'Art* ». Cézanne parle en effet des grands maîtres, tels que Michel-Ange et Raphaël, sans les avoir véritablement regardés. En outre, il est convaincu que « *celui qui suit l'Art s'égare, il ne fait que du* pastiche ». Seule compte à ses yeux la personnalité de l'artiste, présente dans l'œuvre, aussi faible soit-elle. Bernard trouve ridicule sa méthode de travail, celle d'un « *paysan de la peinture qui retourne d'épais empâtements comme une terre grasse, mais qui n'y fait rien pousser que de mauvaises herbes* ». Surtout Cézanne souffre d'un défaut majeur : son incapacité à mener une œuvre jusqu'à son terme, parce qu'il se concentre trop sur les détails sans parvenir à les unifier en un tout cohérent, si bien que, partout dans ses peintures, se rencontrent « *des blancs inexplicables* ». En fait, les deux artistes divergent essentiellement par leur conception de ce que doit être l'art. Cézanne ne voit que la « *partie matérielle* » du sujet tandis que Bernard s'intéresse principalement à l'« *âme des choses* ». Bernard avait évolué depuis longtemps vers le désir « *de répondre à l'idéal universel de l'âme par la création du Beau* ». Cézanne, au contraire, était convaincu que « *réaliser une personnalité* » dans l'art était la vraie voie vers le salut artistique. Selon Bernard, cette voie était condamnée à mener à « *l'impuissance et la laideur* », ainsi que les œuvres de Cézanne l'avaient déjà démontré.

Peu après sa visite en juillet 1904, Bernard publia un long article sur Cézanne dans *L'Occident*[32]. Il est intéressant de constater à quel point il tait alors ses propres opinions, telles qu'il les exprimait dans sa lettre à sa mère, pour donner de son « maître » une image acceptable. Il avait d'ailleurs précédemment écrit à Madame Bernard qu'il s'apprêtait à se plier à ses arguments pour la bonne cause : « *Comme je suis venu le voir pour découvrir ce qu'il est, je ne le heurte pas trop (car il se fâcherait fort, ne supportant pas la contradiction), et je me soumets à ses plus faibles raisons avec déférence*[33]. » Cette tactique s'avéra tout à fait fructueuse. Il convient de noter que Cézanne fut très content du texte paru dans *L'Occident*. En cours de rédaction, Bernard lui soumit sans doute les points qu'il souhaitait aborder car, le 26 mai, avant la publication, Cézanne lui écrivait : « J'approuve assez les idées que vous allez développer dans votre prochain article destiné à l'Occident[34]. » Quand Cézanne eut reçu un exemplaire de la revue contenant l'article, il lui écrivit : « Je ne puis que vous remercier de ce que vous avez écrit sur mon compte[35]. » Ceci tendrait à prouver qu'il avait consenti à ce que Bernard lui attribuât publiquement des qualités d'esprit susceptibles de sauver la peinture française de la trivialité du matérialisme, tandis qu'en privé Bernard même l'avait qualifié de « *dérangé d'esprit* ». « *Il connaît le Louvre mieux que nul peintre* », clamait-il dans son article, alors qu'il l'avait décrit avec dédain à sa mère comme un « *brave homme, très ignorant de l'Art* », parlant de Michel-Ange, Raphaël et Tintoret uniquement sur la base de peintures mal restaurées ou de simples gravures.

À force d'arguties, Bernard était même parvenu à surmonter ce qu'il percevait en réalité comme un abîme entre son appréhension de l'art et celle de Cézanne. Il avait dénoncé l'approche matérialiste de Cézanne par rapport à sa propre vision idéaliste : c'était en effet le refus de Cézanne de répondre à « *l'idéal universel de l'âme par la création du Beau* » qui menait à « *l'impuissance et la laideur* » de son travail. Dans l'article, Cézanne devenait soudain un « *tempérament mystique* », moins intéressé par ses sujets concrets – paysages, natures mortes ou portraits – qu'animé par une quête du style, objectif « *le plus noble et le plus haut* ». Cette recherche stylistique faisait justement la beauté de son œuvre, « *leçon d'interprétation sensitive et sentimentale* ». Cézanne n'était pas guidé par « *les choses* […] *elles-mêmes* », qu'il ne voyait qu'en liaison avec la peinture, laquelle n'était rien de moins que « *l'expression concrète de leur beauté*[36] ». Parvenir ainsi à accorder le héros de sa jeunesse aux convictions idéalistes qui s'étaient imposées à Bernard en 1904 paraît un stupéfiant tour de force. Mais l'ambiguïté de son attitude envers celui qu'il avait désigné comme son maître sans le connaître en personne vient peut-être de sa déception en le rencontrant en chair et en os. Bernard avait besoin de l'autorité de Cézanne, incontestée parmi ses jeunes collègues, pour soutenir son projet de régénération de la peinture française par l'exemple des maîtres anciens. Cézanne lui avait pourtant dit qu'il fallait suivre la nature plutôt que les maîtres, mais il tirait vers l'idéalisme la profonde immersion de Cézanne dans le MOTIF et ses tâtonnements pour trouver, à partir des seules possibilités de sa palette, des accords justes, en correspondance avec ses sensations quant à l'harmonie et au ton ; sa connaissance des maîtres anciens, aussi limitée fût-elle, devait néanmoins être citée en exemple aux peintres qui ne s'en préoccupaient pas du tout. Finalement, les nombreuses citations littérales de ses propres lettres et de conversations durent convaincre le maître d'Aix que l'essentiel de sa pensée y était exprimé ; le contexte dans lequel ses idées étaient présentées importait peut-être moins à ses yeux.

À l'évidence, le glissement opéré ainsi par Bernard fonctionna à merveille : ce qu'il dénigrait en réalité s'était métamorphosé, dans l'écrit destiné à la publication, en suprême louange. Il pouvait ainsi tirer parti de l'autorité du vieux maître en mettant l'accent sur ses réserves quant à certaines tendances de l'art moderne. Et si Cézanne paraît avoir si peu réagi à son assimilation à un artiste classique, il a toutefois souligné, dans une lettre à Bernard, l'importance majeure de la nature : « Le Louvre est un bon livre à consulter, mais ce ne doit être encore qu'un intermédiaire. L'étude réelle et prodigieuse à entreprendre c'est la diversité du tableau de la nature[37]. » À cet égard, Bernard tomba dans le même piège que les plus jeunes disciples de Cézanne qui suivaient celui-ci (ou, dans le cas de Bernard, prétendaient le suivre) pour des raisons qui ne représentaient pas son objectif le plus élevé. Les cadets se concentrèrent même sur des aspects de la peinture de leur aîné que lui-même jugeait des défauts.

L'élève corrige le maître

En dépit des ambivalences de Bernard à son égard et de la manière dont il le fit servir largement sa cause contre ses ennemis de longue date, Cézanne marqua d'une empreinte profonde son travail. Dès qu'il comprit que sa présence ne perturbait pas le maître, il loua un appartement à Aix pour sa famille et, dès le lendemain de son installation, il pénétrait dans le célèbre atelier. Tous les matins, de six heures à dix heures et demie, Cézanne travaillait à une nature morte représentant trois crânes posés sur un tapis ; après le déjeuner, il partait sur le motif peindre à l'aquarelle jusqu'à cinq heures. Au cours du séjour de Bernard, la nature morte en question « *a changé de couleur et de forme presque chaque jour* » et ce mode de travail, procédant par tâtonnements, étonna fort le jeune artiste que le tableau avait tout de suite satisfait et qui avait pensé, à son arrivée, qu'il méritait d'être retiré du chevalet « *comme un ouvrage suffisant* ». Il en conclut que la méthode de Cézanne était essentiellement différente de la sienne : c'était « *une méditation le pinceau à la main* ». Mais il déplorait cette lenteur, convaincu qu'elle conduisait à la paralysie, voire à l'impossibilité de parvenir à l'achèvement de l'œuvre. D'après lui, si Cézanne ne s'était pas enlisé ainsi dans d'excessives réflexions, dans ce que Bernard appelait ses « *doutes* », s'interrogeant sans cesse sur sa manière de procéder, il n'aurait peut-être pas été « *un cas, mais il nous aurait donné des pages magistrales* »[38].

La lenteur de Cézanne provenait, selon lui, de son entêtement. Il suivait une méthode de sa propre invention, « *absolument en dehors des moyens habituels et d'une excessive complication* ». Cézanne lui disait travailler dans une certaine « *optique* » et avec « *logique* » ; Bernard, lui, aurait aimé le voir faire plutôt que de l'écouter mais la perspective de se sentir observé déplaisait à Cézanne : « Personne ne me mettra le grappin dessus ! », déclarait-il. Il insista aussi pour pouvoir s'assurer de visu que Bernard était bien peintre et non « *faiseur de biographies* ». Bernard installa une nature morte dans son appartement d'Aix ; Cézanne vint la voir, fut convaincu mais trouva qu'il avait encore beaucoup à apprendre. Bernard nota : « *Plusieurs choses ne lui plaisant pas dans ma toile, il me demanda ma palette et mes brosses pour y retoucher.* » Cette situation aurait pu être embarrassante mais tout se passait exactement comme Bernard l'avait espéré car il était curieux de voir les corrections du maître, révélatrices de sa technique. Cézanne s'étonna de sa palette de quatre

Fig. 85. Paul Cézanne, *Tasse, verre et fruits n° III*, 1877, huile sur toile, 34 × 46 cm. Collection privée.

200
Nature morte aux théière, tasse, compotier et fruits
1890, huile sur toile, 39 × 47 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

couleurs seulement en plus du blanc : « *Le jaune de chrome, le vermillon, le bleu d'outremer, la laque de garance, le blanc d'argent.* » « Où est donc votre jaune de Naples ? Où est votre noir de pêche ? Où, votre terre de Sienne, votre bleu de cobalt, votre laque brûlée ? »[39], autant de couleurs qu'il avait, lui, toutes prêtes sur sa palette – Bernard en répertoria dix-huit – et en les appliquant séparément, il évitait autant que possible les mélanges qui tuent toujours l'éclat des pigments[40]. Il était clair pour le vieux maître que Bernard avait plus à apprendre qu'il ne le pouvait dans son atelier de fortune et il l'invita à venir travailler au rez-de-chaussée de l'atelier des Lauves.

Bernard avait emporté à Aix une petite nature morte de Cézanne qu'il avait achetée à Paris, il y avait « *au moins quinze ans* ». Elle a été identifiée à *Tasse, verre et fruits, n° III*[41] [fig. 85]. Mais Cézanne ne fut guère impressionné par cette peinture qu'il ne reconnut apparemment pas. Elle datait il est vrai de près de trente ans et c'était certainement la moins bonne des trois versions de la même composition[42]. Si c'était cela qu'admirait le public à Paris, il fallait, dit Cézanne sarcastique, que « le reste soit joliment bas ! ». Pourtant cette peinture plaisait assez à Bernard pour lui avoir inspiré l'une de ses natures mortes les plus hardies : *Nature morte aux théière, tasse, compotier et fruits* **[ill. 200]**, qu'il avait dédiée en 1890 à Andries Bonger, sans doute en gage d'amitié. Comme l'avait fait Cézanne, il y avait réuni différents objets sur une table contre un papier peint à fleurs à l'arrière-plan, mais au lieu de créer un agencement statique d'objets très colorés, il en avait fait un assemblage dynamique sur une table fortement inclinée.

Si Bernard s'était montré capable, dès 1890, d'assimiler l'exemple de Cézanne tout en ayant soin de conserver son autonomie, une nature morte peinte à Aix, directement sous sa houlette selon ses dires, montre clairement à quel point il était prêt à se soumettre à son « maître », tout en essayant de préserver son libre arbitre quant à ce qu'il voulait apprendre de lui **[ill. 201]**. La disposition des objets est probablement de celles que Bernard dit avoir été arrangées pour lui par Cézanne, dans la « *pièce du bas* [...] *de sa maison hors la ville* », c'est-à-dire dans l'atelier des Lauves. La table sur

laquelle les objets reposent est celle qui apparaît aussi dans plusieurs peintures de Cézanne. Celui-ci évite, dans ses natures mortes de l'époque, les puissants effets d'éclairage ou plutôt il les traduit par des contrastes colorés, dans la crainte, semble-t-il, qu'une trop forte affirmation du relief des objets ne brise l'homogénéité de la surface peinte. Dégagé de ces sortes d'inquiétudes, Bernard opte au contraire pour une lumière forte, qui accentue la matérialité des pommes et de la serviette. Sa nature morte exalte, de façon remarquable, le sens du volume des objets, auxquels elle donne une substance et un ton saturé. De ce fait, Bernard cherche quasiment à améliorer la démarche expérimentale, exploratrice, par laquelle Cézanne tente de frayer de nouvelles voies en art. En somme, il paraît moins se plier au véritable style de Cézanne que se référer à la technique qui était celle du maître dans les années 1870, avec un coloris puissant et substantiel. En comparaison de l'ambiguïté spatiale, propre à beaucoup de natures mortes tardives de Cézanne, avec leurs plans inclinés et leurs teintes aquarellées qui débordent des contours, Bernard semble vouloir réaffirmer son aptitude à créer une image solide, en trois dimensions, en appliquant la couleur par touches denses.

Une autre peinture de Bernard montre encore plus l'influence de Cézanne : sa *Nature morte au vase de fleurs* (collection privée) qui entra aussi dans la collection d'Andries Bonger. L'espoir que cette œuvre plairait au collectionneur était parfaitement fondé : elle ressemblait sensiblement à *Fleurs dans un vase rouge* de Cézanne, que Bonger avait acheté à Vollard. La nature morte de Bernard partage en effet avec celle-ci la vision rapprochée du vase de fleurs, audacieusement coupé par le cadre. Le peintre a ajouté une serviette de table et plusieurs pommes, deux

201
Nature morte à la bouteille et aux pommes
1904, huile sur toile, 32 × 39 cm.
Localisation actuelle inconnue.

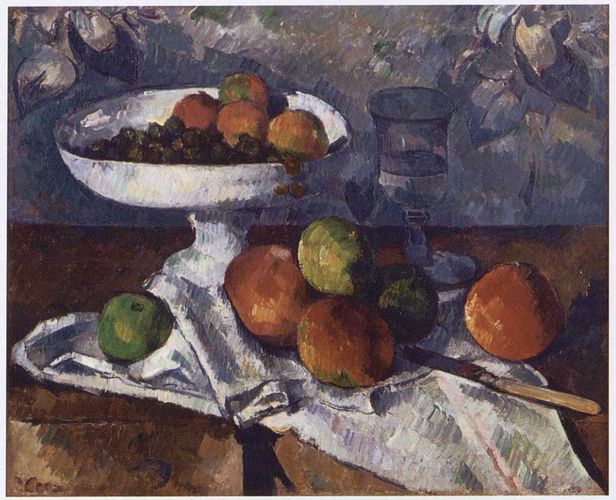


Fig. 86. Paul Cézanne, *Nature morte aux compotier, verre et pommes*, c. 1879-80, huile sur toile, 46,4 × 54,6 cm. New York, The Museum of Modern Art.

motifs typiquement cézanniens. Les différences sont cependant significatives. Chez Cézanne, le réseau des coups de pinceau laisse la toile miroiter entre les formes, indiquées par des contrastes colorés ou par des ombres suggérées au moyen de subtils dégradés. Bernard a, en revanche, clairement délimité ses formes ; il les a soumises à un puissant éclairage provenant de l'angle inférieur gauche et a introduit de fortes ombres, contribuant à articuler entre eux les éléments qui donnent aux objets leur modelé. Par opposition aux tâtonnements peut-être calculés de Cézanne, Bernard opte pour une démarche sûre qui apporte davantage de réponses qu'elle ne pose de questions. Si, pour Cézanne, « réaliser » était l'objectif qu'il se proposait d'atteindre, Bernard, lui, ne s'attardait pas aux complications du métier.

Certaines de ses études rencontrèrent sans conteste l'approbation de Cézanne. Dans une lettre écrite d'Aix peu après le départ de Bernard, le maître mentionne avoir revu l'une de ses études peintes au rez-de-chaussée de l'atelier et l'avoir trouvée « bonne », louant chez Bernard l'« intelligence de ce qu'il faut faire », convaincu que s'il continuait dans cette voie, il arriverait à « tourner le dos aux Gauguins et Gogs[43] ».

Ces natures mortes suggèrent pourtant une critique implicite de la manière de Cézanne ou plutôt une réorientation, une volonté d'incliner la pratique tardive, tâtonnante, du maître d'Aix vers l'assurance qu'il avait vingt-cinq ans plus tôt. Une autre nature morte est peut-être plus révélatrice de l'empreinte du Cézanne de 1904 sur Bernard[44]. *Nature morte aux fleurs dans un pot* montre en effet une autre facette de la dynamique Cézanne/Bernard **[ill. 195]**. Bernard raconte que Cézanne avait dans son atelier une aquarelle de fleurs de Delacroix qu'il révérait[45]. Encadrée, elle était tournée face contre le mur pour éviter qu'elle ne passe à la lumière, et toujours « *à portée de la main* ». Cézanne y avait « *puisé de bonnes leçons d'harmonie* »[46] et en avait même fait une copie, que Rewald date de 1902-1904[47]. Cette œuvre a certainement inspiré aussi le bouquet de fleurs de Bernard, aux harmonies de jaune pâle, de bleu et de rose, placé contre un mur ocre clair, en partie recouvert de touches d'un bleu cézannien. Comme on l'a vu précédemment, Cézanne n'hésitait pas à retoucher le travail de Bernard et ce traitement résulte peut-être de son intervention. La partie inférieure de l'œuvre présente en effet une nette différence de facture, éventuellement due à une exécution à deux mains. Pour le pot et les fruits, le modelé des volumes est très marqué, avec des ombres produites à l'aide de couleurs complémentaires : l'orange se juxtapose au bleu, le jaune citron, au violet, tandis que le bleu de Prusse, abondamment utilisé, crée la transition entre les objets. Ce choix des couleurs est plus varié que dans la palette restreinte de Bernard. Celui-ci a donc établi sa gamme colorée sur les recommandations de Cézanne ou bien le maître a retouché l'œuvre directement. Il s'agissait d'une étude, ou plutôt d'une exception : son caractère expérimental est attesté par la pliure de la feuille de papier sur laquelle elle est peinte, marouflée plus tard sur de la toile épaisse.

C'est dans ce modeste essai sur papier que Bernard a le plus fidèlement suivi les recommandations et la technique de son maître. En revanche, c'est peut-être dans sa copie de la *Nature morte avec compotier, verre et pommes* **[ill. 202]** qu'il manifeste le plus clairement son indépendance. Bernard connaissait bien cette œuvre [fig. 86], qui avait appartenu à Gauguin et faisait l'objet de la vénération des Nabis dans l'*Hommage à Cézanne* de Maurice Denis cité plus haut. Sa copie, inscrite : « Émile Bernard – d'après P. Cézanne », a été datée de son séjour auprès du maître d'Aix, ce qui paraît impossible puisque le peintre ne possédait plus cette nature morte depuis quinze ans[48]. Mais, la connaissance approfondie qu'en avait Bernard complique la datation de sa copie ; connaissance qui avait été ravivée par la copie fidèle, grandeur nature, qu'en avait fait Denis dans son *Hommage*. Il a été suggéré qu'elle fut exécutée au début des années 1890, quand le peintre avait encore accès à l'original, mais une date située peu après sa visite à Cézanne reste plus probable, eu égard à son style qui correspond à celui de Bernard dans les années 1905-1910, et qui reflète la propension de l'artiste à vouloir corriger son modèle[49].

C'est sa prise de liberté qui frappe d'emblée le regard. Non seulement il ne reprend pas l'orientation des touches de Cézanne mais il traite le modelé par un clair-obscur plus appuyé, développant une orientation déjà perceptible dans ses natures mortes réalisées auprès de Cézanne. C'est néanmoins le coloris qui présente les différences les plus manifestes. Contrairement à la variété chromatique des petites touches de Cézanne, Bernard limite sa palette à quelques couleurs principales et ce sont précisément les quatre teintes dont s'était étonné Cézanne : « *le jaune de chrome, le vermillon, le bleu d'outremer, la laque de garance, le blanc d'argent*[50] ». Les teintes les plus présentes sont le rouge et le pourpre qui se détachent sur un arrière-plan de blanc et de gris. Les pommes vertes de Cézanne sont devenues rouges ; la pomme – ou le citron, conformément à la description du tableau par Bernard en 1891 –, posée en équilibre sur elles, s'est transformée en citron d'un jaune vif. Les raisins verts sont devenus bleus et l'eau dans le verre s'est miraculeusement changée en vin. Ces changements de couleurs révèlent qu'il s'est fondé sur une photographie en noir et blanc et qu'il a choisi les teintes de mémoire, comme s'il voulait démontrer sa capacité à créer avec une palette restreinte un effet au moins aussi saisissant que son modèle et surtout une harmonie complète et non une tâtonnante diversité. En cela, sa copie équivaut à une critique de Cézanne en peinture.

La composition de Cézanne, *Les Grandes Baigneuses* [Philadelphie, The Barnes Foundation] [fig. 88], constitue une pierre de touche dans la vision critique de Bernard vis-à-vis de son auteur, comme en atteste le commentaire désobligeant qu'il en fit à sa mère : « *Une chose effrayante tant par la laideur des formes que par l'impuissance à l'ensemble et l'ignorance de l'anatomie humaine*[51]. » Ce jugement s'adoucira cependant dans ses « Souvenirs » de 1907, tout en restant présent. Bernard n'attribue plus désormais les défauts du dessin de Cézanne à un manque de connaissance des maîtres anciens. Lors de sa visite à Cézanne, il se rendit compte que celui-ci travaillait à cette composition depuis déjà plusieurs années et il lui sembla que l'œuvre était en un « *état complet de bouleversement* ». Il souligna alors le caractère subjectif de son jugement : « *Le dessin m'en parut assez difforme.* » Mais Cézanne avait une excuse : l'absence de modèles. Il n'utilisait que des croquis de nus faits pendant sa jeunesse à l'atelier Suisse[52] car il estimait « qu'à son âge on avait le devoir de s'abstenir de dénuder une femme pour la peindre ». Bernard, lui, devinait « *qu'il était esclave d'une extrême convenance* » et cet esclavage avait deux raisons, « *il se méfiait de lui-même vis-à-vis des femmes* », et était d'une pruderie inhabituelle, due à des scrupules religieux autant qu'à la crainte d'un scandale.

202
Nature morte avec compotier, verre et pommes
(copie d'après Cézanne), c. 1905-10, huile sur toile, 41 × 52 cm.
Localisation actuelle inconnue.

Fig. 87. Paul Cézanne assis dans son atelier des Lauves, devant *Les Grandes Baigneuses*, photographie, 1904. Paris, musée d'Orsay.

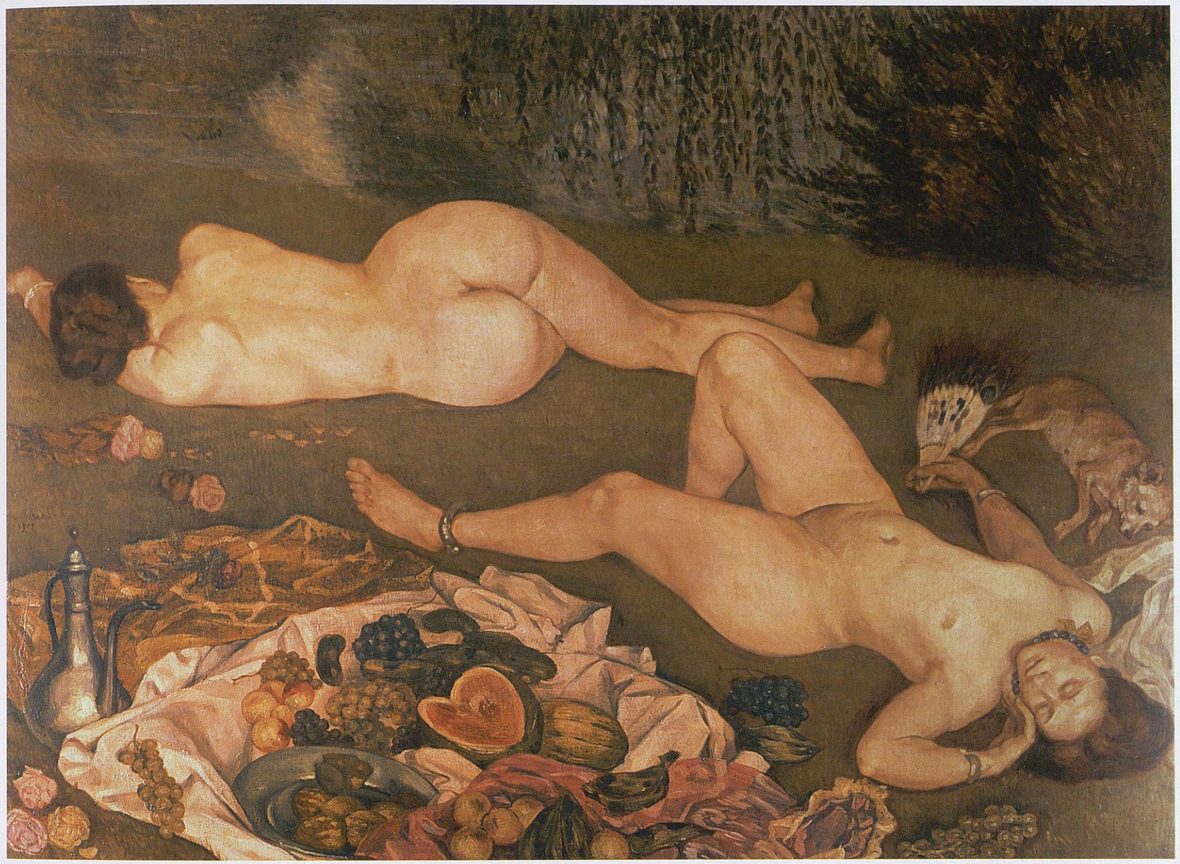
En critiquant ainsi *Les Grandes Baigneuses*, Bernard exorcisait son moi « antérieur » : sa conversion à la tradition de la grande peinture. N'avait-il pas, pour le décor de nus de son atelier, appliqué en 1889 exactement la même méthode que Cézanne, se servant de dessins exécutés au moins trois ans plus tôt dans l'atelier de Cormon ? On pourrait objecter que Bernard se souciait alors fort peu, dans ces compositions pleines d'ironie, de la correction du dessin ou de la beauté conventionnelle. Mais, sur le plan artistique, il s'inspira aussi des baigneuses de Cézanne à partir de 1889, dans plusieurs peintures de nus ; il semble même qu'il en ait copié une des versions (L 263). En effet, il l'avait déjà « corrigé » dans une toile de grande ambition de sa période égyptienne. En 1902, Bernard, avait repris un sujet récurrent dans son œuvre depuis 1888 : les femmes nues dans un paysage **[Ill. 203]**. Dans un jardin qui ressemble au parc du couvent de Choubrah, avec ses pelouses étendues et ses lacs entourés de saules, il a peint deux femmes nues[53], d'après nature, un petit chien et une nature morte somptueuse (voir chapitre XI). Cette dernière établit la maîtrise que Bernard avait acquise dans les coloris et dans la suggestion des fruits et objets ; le nu de droite, dans sa pose en perspective forcée, témoigne également de son parfait contrôle du dessin. À côté des nus cézanniens « ironiques » qui décoraient son atelier en 1889, on constate un revirement total par rapport à son maître vénéré. Au lieu d'une expérimentation audacieuse, quelque peu sacrilège, qui confine à la laideur chez Cézanne, il tend à la peinture classique, vénitienne, en l'adaptant à ses propres objectifs. Est-ce une coïncidence que la pose du nu supérieur répète à peu près celle d'une de ses *Baigneuses* **[ill. 72]** ? Le Cézanne de 1904, qui essayait toujours de réaliser son rêve des baigneuses, même sans modèle, lui semblait vain.

La sévère critique de Bernard sur cette peinture ne franchit toutefois pas les portes de la presse écrite. En 1904, il jugea plus opportun de taire ou de tempérer ses opinions. Une voie de salut se dégagea : essayer de souligner l'aspect classique de l'art de Cézanne, son respect de la tradition et son intérêt pour les musées. Souligner le versant classique permettait à Bernard de mieux s'appuyer sur l'autorité du maître d'Aix pour conforter sa méfiance vis-à-vis de certaines tendances de l'art moderne. Fort de sa crédibilité en tant que témoin, il démontrait que la nouvelle génération honorait Cézanne pour des raisons que le maître lui-même jugeait autant de défauts. On pourrait qualifier ce phénomène « *d'effet de malentendu créatif* », procédé nécessaire à la nouvelle génération pour dépasser l'art exemplaire et admiré du passé récent[54].

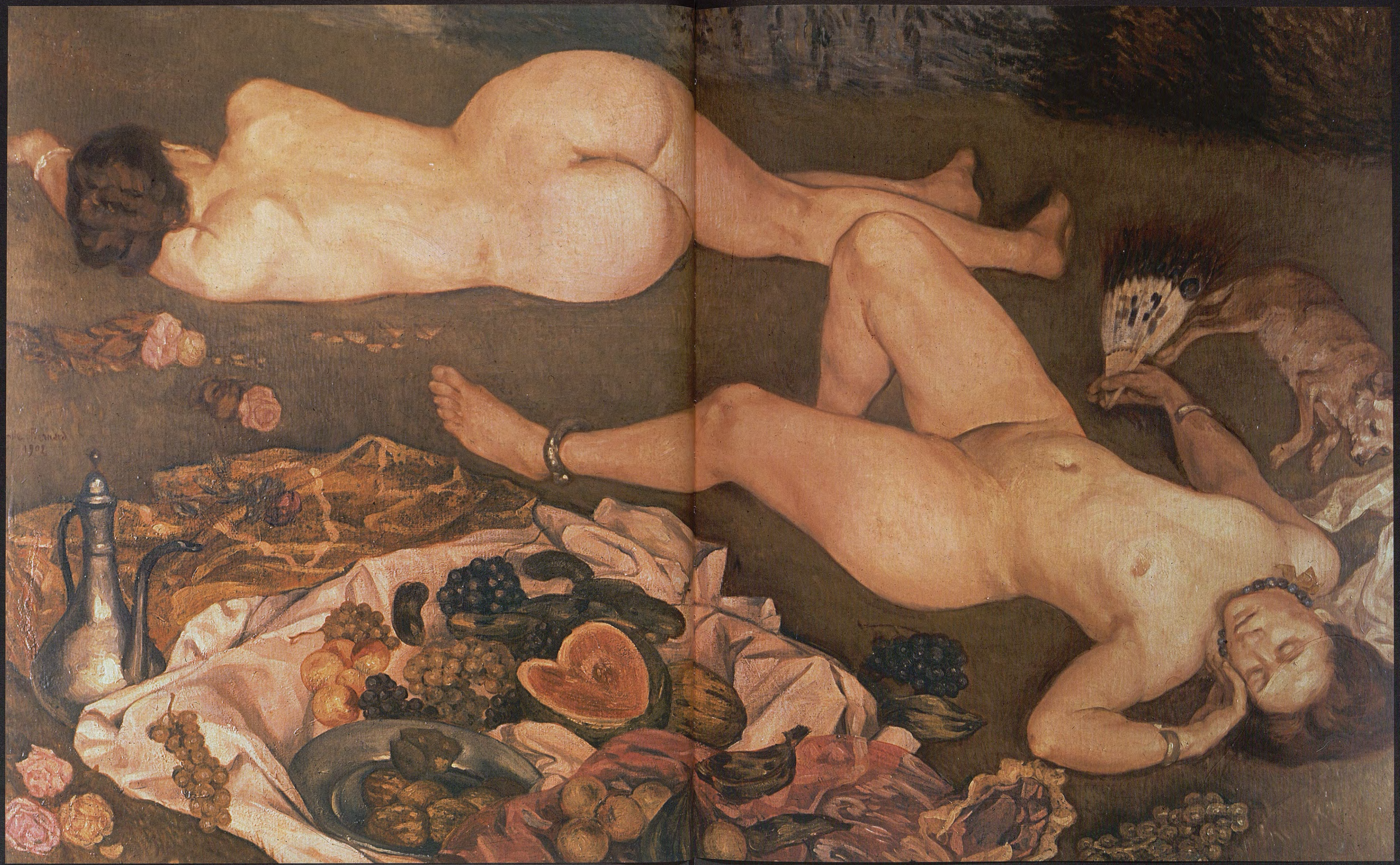
Le critique révélateur

Bernard joua donc un rôle déterminant dans l'image de Cézanne auprès de ses contemporains, mais il ne réussit cependant pas à renverser la tendance. Avant même qu'il eût commencé à écrire, s'opérait déjà un profond changement dans l'esthétique, et il était maintenant trop tard pour susciter un revirement. Il convient donc de restituer dans son contexte ce bouleversement, dont le regard porté sur l'art de Cézanne est révélateur.

Dès 1900, un critique éclairé écrivait que Paul Cézanne était aimé « pour ses imperfections, que, de tout son effort, il cherche à éviter, comme s'il les avait délibérément consenties[55] », et ce nécessairement à la faveur d'une véritable révolution copernicienne ayant entre-temps bouleversé l'esthétique. Le pivot de l'œuvre d'art était passé de l'observation de la nature et des sensations qu'elle suscitait chez l'artiste à l'intention créatrice de celui-ci et à son geste. Brusquement, c'est le métier de Cézanne, son application méthodique de la couleur et la simplification des formes uniquement, qui allaient devenir les facteurs suprêmes du développement d'un nouveau paradigme de l'art moderne à ses débuts. Et, suprême ironie, au cours de ce processus, les suiveurs de Cézanne perçurent ces particularités comme des fins en



203
Le Repos dans le jardin
1902, huile sur toile, 140 × 190,5 cm.
Collection privée.



soi, suffisantes pour suggérer la « modernité », tandis que le métier était dédaigné, rabaissé au niveau d'un simple moyen de restituer seulement des sensations visuelles. Cézanne considérait pourtant tout au plus ces caractéristiques comme d'inévitables conséquences de sa méthode de travail et en rejetait même certaines, qu'il attribuait à une vue défectueuse due à l'âge.

Les imperfections ou les distorsions dans les peintures de Cézanne – sa « gaucherie » – furent bientôt prises pour des signes de primitivisme. Ce terme, aux connotations négatives, acquit bientôt un sens positif, censé traduire la sincérité du peintre. Braque, notamment, constata avec intérêt que « Cézanne, précisément, allait contre toutes les facilités que peut donner le talent[56] ». Une nouvelle esthétique voyait le jour dans laquelle la fidélité à la nature, le fini, la dextérité étaient suspects parce qu'ils compromettaient l'imagination indépendante et la sincérité des artistes. Dans cette atmosphère de changement, des phénomènes qui étaient autrefois considérés comme des défauts, même par ceux qui, comme Van Gogh et Cézanne, s'en reconnaissaient les victimes pouvaient prendre un sens totalement opposé.

Dans quelle mesure certaines de ces particularités stylistiques de Cézanne peuvent-elles être attribuées à une défaillance de sa vue ? L'écrivain et critique Joris-Karl Huysmans en était convaincu. Zola le lui avait dit : « Il y a là un cas oculaire certain dont lui-même se rend compte m'assure-t-on[57]. » Cézanne semble effectivement avoir détecté une faiblesse de vision, moins dans le domaine de la couleur que dans la perception des contours et des lignes. Cette défaillance affecta grandement sa peinture, notamment dans le rendu de l'espace.

Cézanne lui-même déplore, dans une lettre à Bernard, la superposition des plans qu'entraîne son mode de travail, qui l'empêche de parvenir à une représentation correcte de la profondeur[58], ce qui, d'après lui, est dû à un défaut de sa vue. Il voyait les plans, dit-il à Bernard, se « chevauchant » et les lignes droites lui paraissaient quelquefois tomber dans son champ de vision. Bernard avait précédemment écrit qu'il considérait d'une manière générale ces « négligences » comme « volontaires » mais il comprenait maintenant que le maître les percevait comme des faiblesses, voire des erreurs visuelles. Cézanne plaçait son index entre les yeux et s'exclamait : « Oui, comme ça j'ai une vision nette des plans », ce qui suggère qu'il était atteint d'un léger strabisme divergent qu'il corrigeait de cette façon[59]. Parvenir à une perspective correcte était sa préoccupation constante, et non d'exécuter une surface picturale aplatie comme l'avaient cru ses suiveurs. Pour lui, la suggestion de l'espace, l'effet de profondeur, constituait l'un des attraits majeurs de la peinture[60]. Bernard accueillit avec gratitude la confession de Cézanne : il était favorable à l'imitation et même à un peu de trompe-l'œil, affirmation qui révélait que la planéité tant vantée n'était pas pour lui une fin en soi. Selon lui, Gauguin s'était fourvoyé sur ce point et n'avait réalisé que des « images chinoises[61] ». Bernard reprit même cette réflexion pour attaquer vivement les suiveurs de Cézanne, auteurs de « honteuses imitations » qui avaient répandu la mode de peindre des natures mortes représentant des « compotiers de travers » et des « serviettes de bois » et pris l'habitude de n'avoir « point d'aplomb dans un verre et de heurter des pommes plates sur des fonds à fleurs »[62]. Ces observations, qui paraissent une satire de la *Nature morte au compotier* de Cézanne, corroborent l'hypothèse voulant qu'il ait cherché dans sa copie à « corriger » l'original **[ill. 202]**.

Autres points sur lesquels les disciples de Cézanne concentrèrent leur attention et que le maître considérait comme des défauts : l'aspect rapide et ébauché des surfaces non terminées. Sa méthode méticuleuse de peinture avait pour effet de laisser des blancs dans nombre de ses tableaux. Or, à travers le regard de ses imitateurs, ces caractéristiques ont acquis une portée esthétique et même morale, cruciale dans l'art moderne : elles révélaient la volonté de ne pas chercher à plaire au spectateur par des surfaces lisses et des illusions séduisantes. Cette caractéristique de beaucoup d'œuvres de Cézanne combinait l'effet admiré de surface plate et l'accent sur la peinture en tant que procédé, tout en montrant l'honnêteté primitive du peintre[63].

Cézanne se plaint, dans une lettre à Bernard, de ce que « les sensations colorantes, qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont tenus, délicats, d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète[64] ». On peut aisément en déduire que l'aspect d'esquisse et l'inachèvement de l'œuvre plaisaient beaucoup moins à Cézanne qu'ils ne séduiront sa postérité. Il les voyait même comme des défauts causés par son incapacité à restituer de manière satisfaisante ce qu'il voyait avec les moyens chromatiques dont il disposait. Pour lui, seule comptait « la réalisation », et non pas les intentions révélées par le procédé de peinture dans le tableau non fini. La recherche d'une plus grande planéité et le goût de l'inachèvement, que la critique a identifiés comme des traits stylistiques peut-être déterminants de l'art moderne, ne peuvent par conséquent être attribués à Cézanne qu'à condition d'ignorer les intentions de l'artiste. Cette tendance semblait pourtant inéluctable. Maurice Denis reconnaissait l'incapacité de Cézanne à différencier les plans par la facture, mais avec le résultat de donner une densité générale à la surface peinte. Il voyait l'effet plat qui en résultait comme proche des effets de primitivisme recherchés par les symbolistes[65]. Louis Vauxcelles, le critique qui a inventé les termes de Fauvisme et de Cubisme, discerne un aspect positif dans les maladresses de Cézanne, demandant avec un accent grandiloquent : « Certaines défaites ne sont-elles pas aussi héroïques, aussi fières que des victoires ? » L'accusation de maladresse de Cézanne tourna donc à son avantage vers 1905.

Émile Bernard essaya de gagner le maître à sa cause. Il semble qu'il lui ait parlé de ses « *continuateurs prétendus* » à Paris, dont il a observé avec envie le succès qu'ils remportent déjà, alors qu'il leur manque toutes les qualités requises. « Tout cela ne compte pas, ce sont des farceurs », aurait répondu Cézanne, et il n'y a aucune raison de mettre en doute ses propos. Ses suiveurs « ne sentent rien » et par conséquent, ils ne sont capables que d'« acrobaties ». La conclusion qui s'impose est que, selon Cézanne, ils ont perdu de vue le but de l'art : ils ne se servent plus de leur technique pour créer des images fondées sur la sensation visuelle de la nature mais se laissent aller à des « acrobaties », artifices visuels comme fins en soi. Il est rare que ces propos de Cézanne soient cités par ceux qui préfèrent l'assimiler à un proto-cubiste, mais ils n'étonnèrent pas Bernard qu'ils confortèrent sans doute dans la conviction que Cézanne n'appréciait guère les jeunes artistes qui se réclamaient de lui : « *Je ne fus pas surpris d'une parole si sage, car je savais bien que mon vieux maître avait avant tout l'amour de son art et se souciait peu de traîner à sa suite une queue déformatrice de factices élèves.* » Il est significatif aussi que Bernard mentionne ici les étrangers « *surtout les Allemands* », séduits par leurs astuces[66], et l'on est tenté de penser que parmi eux il songe à Julius Meier-Graefe, dont l'ouvrage *Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, paru en 1904, compte cinq pages consacrées à Cézanne et dont le jugement sur le peintre a rapidement exercé une influence grandissante[67]. Dans l'introduction à ses *Souvenirs sur Paul Cézanne*, publiés en 1907, soit un an après la mort de l'artiste, Bernard affirme explicitement vouloir dénoncer l'imitateur de Cézanne qui « *n'a connu ni pénétré la sagesse du peintre* », et mettre un frein à l'« *influence assez généralement déformée* » de son œuvre, au profit de l'empreinte bénéfique dont elle pourrait marquer les jeunes générations[68].

En dépit de nombreux malentendus sur l'œuvre de Cézanne, Bernard retint de son vieux maître une leçon fondamentale : le salut ne pouvait venir que du travail, en juxtaposant sa propre méthode à l'observation de la nature, et non en pensant ou en écrivant, ou par la théorie. Pour le jeune admirateur, tellement enclin à se lancer dans des considérations intellectuelles, ce point fut d'une importance capitale. Et la leçon fut entendue.

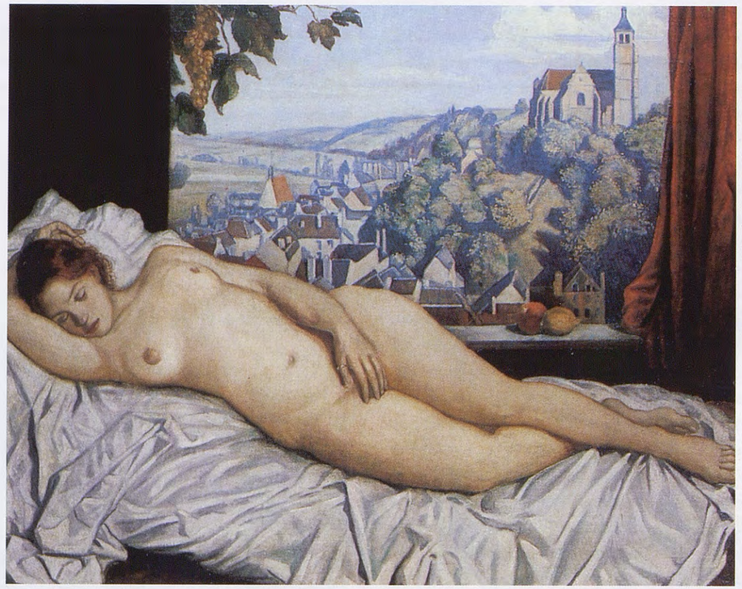
Bernard et sa famille s'installèrent à la fin du mois de mars 1904 à Tonnerre, petite ville de Bourgogne[69]. Jacques Tasset[70] **[fig. 88]**, son ami d'enfance du collège Sainte-Barbe, qui résidait dans les environs, leur avait loué une maison. C'était une « *petite construction composée de deux étages, avec une pièce à chacun* » ; le grenier fut changé en atelier. Progressivement, la maison fut aménagée, selon les souhaits du peintre, avec de vieux meubles bourguignons dont les locaux se débarrassaient et qui devaient finir en bois de chauffage. Immédiatement, il se mit à peindre la ville et le paysage environnant. Tonnerre était dominée par deux églises : Saint-Pierre surmontait la colline, tandis que Notre-Dame, avec sa tour carrée, se nichait dans le vallon entre les hauteurs. Une magnifique vue plongeante de la ville, cadrée sur la tour de l'église Notre-Dame **[ill. 205]** porte l'empreinte de sa visite à Cézanne. Les touches sont appliquées diagonalement et verticalement de façon relativement systématique. Le vallon du premier plan, à gauche, mêle des touches de différentes nuances de vert, mais, à la différence de Cézanne, celles-ci ne sont pas organisées en faisceaux. Des pointes d'orange viennent contrebalancer les verts et les ombres tirent à nouveau nettement vers le

Fig. 88. Émile Bernard, Jacques Tasset (?), Irène et Antoine, photographie, c. 1905. Collection privée.

bleu foncé, comme dans sa *Nature morte au vase de fleurs*, peinte sous la houlette de Cézanne. En fond de vallée, la ville est brossée avec une subtile sobriété, en ocre simple et masses rougeâtres. La composition, avec ses « plans » clairement définis, est dans l'ensemble plus traditionnelle que la plupart des paysages de Cézanne. Mais compte tenu de ce que Bernard voulait montrer, à travers ses nombreuses vues de sa ville d'adoption, ce n'était que naturel. Il ne recherche pas ici l'innovation artistique, mais les valeurs et l'équilibre de la peinture classique, même si cela impliquait de corriger son « maître ».

Une de ses peintures les plus puissantes, qui peut être située peu après son arrivée à Tonnerre, s'intitule précisément *Le Repos à Tonnerre* **[ill. 204]**. C'est un magnifique nu dans la tradition classique vénitienne qui rappelle la *Vénus endormie* de Giorgione (Dresde, Gemäldegalerie). Tel un bijou, le corps d'Andrée repose sur l'écrin d'une couverture savamment froissée. Elle est assoupie, sa tête blottie dans le creux de son bras, tandis que son autre main repose sur son pubis, en un geste à la fois sensuel et pudique. La fenêtre de la pièce s'ouvre sur une vue de l'église Saint-Pierre dominant la ville. Ce panorama est proposé comme une « vue réelle » par l'intermédiaire du fruit posé sur l'appui de la fenêtre et des raisins pendant dans le coin supérieur gauche et est à lui seul une peinture à part entière. Par sa rigoureuse simplification des plans, des volumes et de leur articulation dans l'espace, Bernard montre à nouveau une assurance qui peut apparaître comme une critique des tâtonnements de Cézanne.

En juxtaposant ainsi deux thèmes majeurs : le nu et la vue de ville, Bernard révèle ici la vérité de son évolution et la réalité de ses progrès. Sur un plan plus personnel, cette peinture rayonne du sentiment de bien-être retrouvé en rentrant au pays après onze ans de vie d'errance.



204
Le Repos à Tonnerre
1904, huile sur toile, 81 × 100 cm.
Collection privée.

205
Vue de Tonnerre avec la tour Notre-Dame
1904, huile sur toile, 90 × 93 cm.
Collection privée.

1 E.B., « Paul Cézanne », *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. VIII, n° 387, [avril 1891], repr. in Rivière 1994, I, pp. 20-24.

2 Lettre de Bernard à Eugène Boch, Asnières, 11 avril 1891, Bruxelles, AACB-Bouquelle, n° 3.971 ; McW 2012, n° 70.

3 Lettre de Bernard à sa mère, Marseille, 5 février 1904, coll. part. ; McW 2012, n° 292 et lettre de Bernard à Paul Fort, Aix-en-Provence, 9 mars 1904, Paris, Custodia, 1970 A. 14 ; McW 2012, n° 294.

4 Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 1977 137, LUX 48. n° 276 du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, Paris, 1901.

5 John Rewald, « Odilon Redon et Émile Bernard », *GBA*, novembre 1956, p. 96.

6 Lettre de Bernard à Maurice Denis, [Le Caire, avant le 30 mars 1902], Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, Ms. 12690 ; McW 2012, n° 273.

7 John Rewald, « Odilon Redon et Émile Bernard », *GBA*, novembre 1956, p. 96.

8 Voir chapitre XII.

9 E.B., « Paul Cézanne », *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. VIII, n° 387, [avril 1891], repr. in Rivière 1994, I, pp. 20-24.

10 Lettre de Gauguin à Schuffenecker, début juin 1888, in Merlhès 1984, pp. 181-182, n° 147.

11 « *Chacun a son maître, décidément, et s'y conforme au possible - moi j'ai Cézanne.* » ; lettre de Bernard à Bonger, Saint-Briac, [21 ou 27 octobre 1891], Amsterdam, RPK-Bonger, n° 9 ; Harscoët-Maire 1998, II, pp. 42-44.

12 « Notes sur l'école dite "de Pont-Aven" », *MdF*, décembre 1903, pp. 675-682, repr. in Rivière 1994, I, p. 64.

13 Eugène Murer (1846-1906), pâtissier de son état, se liera, grâce à son ami Armand Guillaumin, au groupe des peintres impressionnistes et collectionnera nombre de leurs œuvres. Il s'installera à la fin de sa vie à Auvers-sur-Oise près de son ami Paul Gachet.

14 E.B., « Paul Cézanne », *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. VIII, n° 387, [avril 1891], repr. in Rivière 1994, I, pp. 20-24. Cette dernière remarque a pu laisser croire que Bernard exprimait les idées de Gauguin sur Cézanne plutôt que les siennes ; voir Françoise Cachin, « Un siècle de critique cézannienne, I : de 1865 à la mort de Cézanne », in cat. expo. *Cézanne*, Paris/Londres/Philadelphie, 1995-1996, p. 30. Dans une lettre à son fils Lucien, datée du 7 mai 1891, Camille Pissarro se déclare scandalisé que « ce pauvre ignorant » de Bernard ait vu l'influence de Monet dans l'œuvre de Cézanne. À l'évidence, Pissarro, qui avait travaillé si longtemps en compagnie de Cézanne à Auvers et à Pontoise, trouvait blessante l'omission de son nom. Il suspectait des intrigues de Gauguin en arrière-fond du texte de Bernard. Voir Janine Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro*, 5 vol., Paris, 1986-1990, I, pp. 74-77, n° 659.

15 E.B., « Paul Cézanne », *Le Cœur*, décembre 1894, n° 9, pp. 4-5, repr. in Rivière 1994, I, pp. 50-54.

16 Gustave Geffroy, « Paul Cézanne », *Le Journal*, 25 mars 1894.

17 Il est incompréhensible que Françoise Cachin ait omis cet article dans son panorama de la critique sur Cézanne ; voir note 14.

18 Émile demanda à sa mère de lui envoyer une photographie de « *l'homme assis en robe de chambre de Cézanne* », qui a pu lui servir d'aide-mémoire pour sa description détaillée ; lettre de Bernard à sa mère, Le Caire, janvier-mars 1895, BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 52.

19 Voir Merete Bodelsen, « Gauguin, the Collector », *The Burlington Magazine*, 1970, p. 605, n° 4.

20 Octave Mirbeau, « Vincent Van Gogh », *Le Journal*, 17 mars 1901.

21 Le modèle est probablement Maria, qui l'avait secondé dans la réalisation de ses ouvrages de décoration pour La Rochefoucauld (voir chapitre VIII).

22 E.B., « Paul Cézanne », *Le Cœur*, décembre 1894, n° 9, pp. 4-5, repr. in Rivière 1994, I, pp. 50-54.

23 Lettre de Bernard à Eugène Boch, [Paris] 30 décembre 1891, [citée par John Rewald in *The Paintings of Paul Cézanne*, 1996, I, pp. 118-119, n° 139].

24 Luthi (1982), p. 98, n° 664, qui date cette peinture de 1904.

25 *AmV*, f° 189.

26 La démarche fut entreprise par Octave Mirbeau auprès du directeur des Beaux-Arts de 1902, Henri Roujon, mais elle échoua. Roger Marx tenta alors de faire décorer Cézanne par le ministère du Commerce et de l'Industrie à l'occasion de l'Exposition universelle de Saint-Louis (États-Unis) en 1904, mais en vain. Voir Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, 1914, pp. 139-140, 146.

27 Frantz Jourdain, *Le Salon d'automne*, Paris, 1928, p. 51.

28 « Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites », *MdF*, n°s 247 et 248 ; 1er et 16 octobre 1907, pp. 385-404 ; 606-627 ; voir P. M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, pp. 49-80.

29 Voir la lettre de Bernard à Paul Fort, Aix-en-Provence, 9 mars 1904, Paris, Custodia, 1970 A. 14 ; McW 2012, n° 294.

30 Lettre de Bernard à sa mère, Marseille, 5 février 1904, coll. part. ; McW 2012, n° 292.

31 Voir Rodolphe Rapetti, « L'inquiétude cézannienne : Émile Bernard et Cézanne au début du xxe siècle », *Revue de l'Art*, 2004-2, pp. 35-50. Des extraits en seront publiés uniquement après sa mort et ils contredisent sur des points importants l'original de la lettre (*Arts-Documents*, novembre 1954). Rapetti suggère que ces altérations ont été faites par Bernard sur le manuscrit lui-même, soulignant ainsi la principale ambiguïté de son attitude envers son « vieux maître ».

32 E.B., « Paul Cézanne », *L'Occident*, juillet 1904, pp. 17-30, repr. in Rivière 1994, I, pp. 89-98. Bernard mit l'accent sur le fait que son article était proche de sa visite en le datant de « mars 1904 », mais, comme l'observe Doran, cet article contient des citations de lettres que Cézanne écrivit à Bernard les 12 et 26 mai : Doran, *ibidem*, p. 30. Toutefois, ces citations pourraient aussi être des ajouts ultérieurs à l'article conçu plus tôt.

33 Lettre de Bernard à sa mère, Marseille, 5 février 1904, coll. part. ; McW 2012, n° 292.

34 Lettre de Cézanne à Bernard, Aix-en-Provence, 26 mai 1904, in Doran, *ibidem*, p. 28.

35 Lettre de Cézanne à Bernard, Aix-en-Provence, 25 juillet 1904, in Doran, *ibidem*, p. 43.

36 *Ibidem*, pp. 38-39.

37 Lettre de Cézanne à Bernard, Aix-en-Provence, 12 mai 1904, in Doran, *ibidem*, p. 28.

38 *Ibidem*, pp. 57-58.

39 *Ibidem*, pp. 60-61.

40 *Ibidem*, pp. 72-73.

41 Rewald propose à titre d'hypothèse madame Bernard comme provenance. Elle l'aurait vendue à Ambroise Vollard. Dans Rewald (1996), vol. 2, les planches R320 et R321 ont été interverties.

42 Ironie de l'histoire, une autre version, probablement la meilleure, fut achetée par le mécène hollandais de Bernard, Andries Bonger. Voir la lettre de Vollard à Bonger, 5 juin 1899 : « Vendu à M. André Bonger pour [-] cinq mille francs quatre toiles de Cézanne représentant une toile pommes tasse et verre 1 500 [R321] ; une toile poire et pommes 500 [R638] ; une toile assiette de pommes et poire 1 500 [ne figure ni dans Venturi, ni dans Rewald] ; une toile bouquet de fleurs sur fond gris 1 500 [R477]. »

43 Lettre de Cézanne à Bernard, Aix-en-Provence, 15 avril 1904, voir Doran, *ibidem*, p. 27.

44 Luthi a daté cette œuvre de « 1907 », année où Bernard rendit visite à Bonger et la lui apporta.

45 Cézanne l'avait reçue en cadeau de Vollard, qui l'avait acquise en 1899 à la vente de la veuve de Victor Choquet ; voir Rewald, 1996, I, p. 526.

46 Doran, *ibidem*, p. 67. L'aquarelle de Delacroix est désormais au Louvre, département des Arts graphiques, RF 31 719.

47 Voir Rewald, 1996, n° 894.

48 En 1897, alors qu'il se trouvait en grande difficulté financière, Gauguin finira par autoriser le marchand Chaudet à vendre la *Nature morte*. Elle fut acquise par le marchand-collectionneur Georges Viau.

49 Rodolphe Rapetti propose de dater cette copie vers 1890 au moment où Bernard écrivait son article pour *Les Hommes d'aujourd'hui*.

50 Doran, *ibidem*, pp. 60-61.

51 Lettre de Bernard à sa mère, Marseille, 5 février 1904, coll. part. ; McW 2012, n° 292.

52 Doran, *ibidem*, p. 58. Bernard avait, comme Cézanne, utilisé d'anciens dessins pour les décors de son atelier : voir chapitre V.

53 Il s'agit vraisemblablement de ses modèles préférés de sa série des mœurs d'Égypte : Aïcha et Nafoussa.

54 Lawrence Gowing mentionne en passant le concept de « malentendu créatif » en ouverture de son article « The Logic of Organized Sensations », cat. expo. *Cézanne. The Late Work*, New York, MOMA, 1977-1978, p. 55.

55 Georges Lecomte, « Paul Cézanne », *L'Art moderne*, n° 32, 12 août 1900, p. 254. Sur l'analyse de Lecomte à propos du primitivisme et de la « gaucherie » de Cézanne, voir Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago et Londres, 1984, pp. 168-169.

56 Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, Éditions de La Villette, 1959, p. 18 : « Cézanne, précisément, allait contre toutes les facilités que peut donner le talent. » Cité par William Rubin, « Cézannisme and the Beginnings of Cubism », in cat. expo. *Cézanne, The Late Work*, New York, MOMA, 1977-1978, pp. 151-202, en particulier p. 169.

57 Lettre de J.-K. Huysmans à Camille Pissarro, après le 15 mai 1883 ; voir Janine Bailly-Herzberg, *ibidem*, pp. 207-208, note 1.

58 Lettre de Cézanne à Bernard, Aix-en-Provence, 23 octobre 1905, in Doran, *ibidem*, p. 46 : « Les plans tombent les uns sur les autres. »

59 « Je vois les plans se chevauchant […] et parfois les lignes droites me paraissent tomber », in Doran, *ibidem*, pp. 65, 79.

60 Lettre de Cézanne à Bernard, Aix-en-Provence, 15 avril 1904 : « La nature pour nous-hommes est plus en profondeur qu'en surface », in Doran, *ibidem*, p. 27.

61 *Ibidem*, p. 63.

62 *Ibidem*, p. 79.

63 Georges Lecomte, *L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, 1892, pp. 30-31. George Heard Hamilton, « Cézanne and His Critics », in cat. expo. *Cézanne. The Late Work*, New York, MOMA, 1977-1978, pp. 139-149, en particulier p. 144.

64 Lettre de Cézanne à Bernard, Aix-en-Provence, 28 octobre 1905, repr. in Doran, *ibidem*, p. 46.

65 Voir Richard Shiff, « The Cézanne Legend », in *Cézanne and the End of Impressionism*, 1984, pp. 166-174.

66 Doran, *ibidem*, pp. 37, 73. L'argument selon lequel Bernard aurait pu déformer les paroles de Cézanne afin qu'elles étayent sa propre croisade contre l'art moderne, peut être réfuté par deux lettres de Cézanne, écrites les 26 mai et 25 juillet 1904 d'Aix-en-Provence. Dans la première, il écrit : « J'approuve assez les idées que vous allez développer dans votre prochain article destiné à *L'Occident* » ; dans la deuxième, écrite après avoir reçu l'article, il remercie Bernard : « Je ne puis que vous remercier de ce que vous avez écrit sur mon compte », *ibidem*, pp. 28, 43.

67 Julius Meier-Graefe, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, Munich, 1904, pp. 165-170 : « Paul Cézanne ».

68 Doran, *ibidem*, p. 51.

69 *AmV*, f° 197. Bernard écrivit à Paul Fort qu'il envisageait d'arriver le 25 mars à Tonnerre, lettre de Bernard à Paul Fort, Aix-en-Provence, 9 mars 1904, Paris, Custodia, 1970 A. 14 ; McW 2012, n° 294.

70 Jacques Tasset, théosophe, homme de lettres et orientaliste. Contribua au périodique du mouvement théosophique, *Le Lotus bleu*, et publia sur le bouddhisme. Il possédait une collection d'art.

Après le bain
1908
(détail ill. 215)

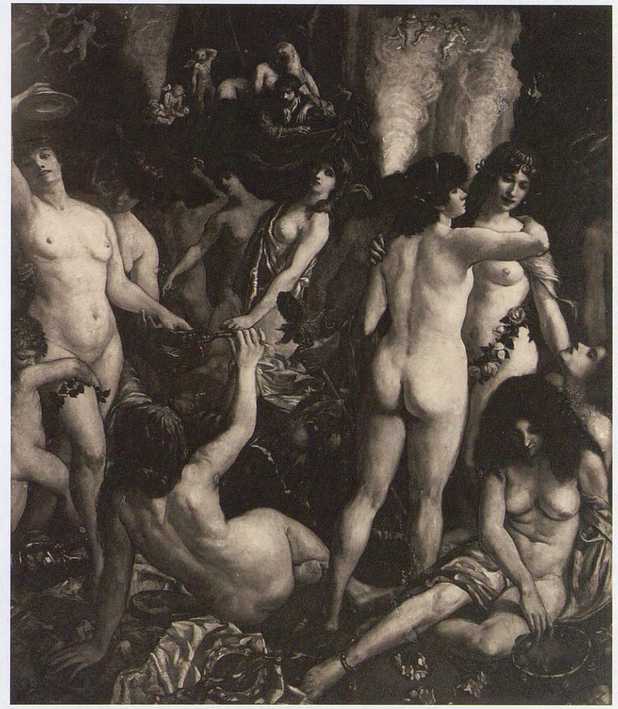
Chapitre XIV

La Rénovation esthétique
septembre 1904 – novembre 1913

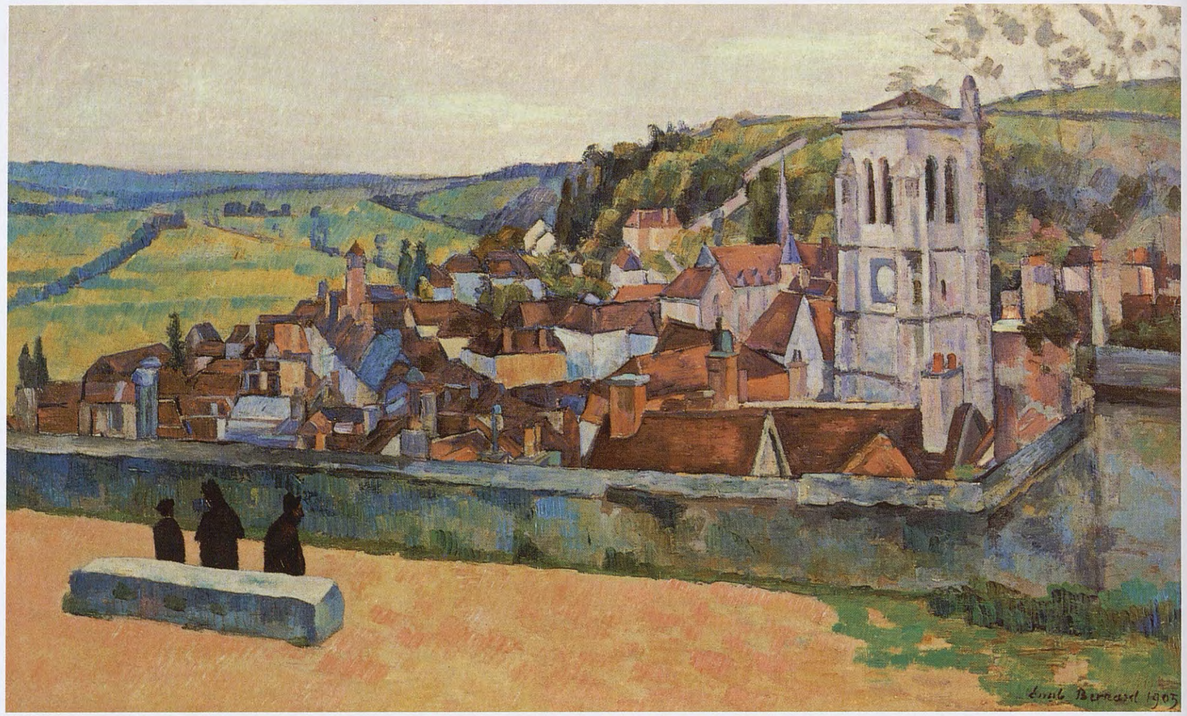
Rétrospectivement, Bernard parlera de l'année 1905 comme d'une année charnière qui lui aura permis de formuler les objectifs de la suite de sa carrière artistique : « *J'étais définitivement revenu en France, et providentiellement, je trouvais la possibilité d'entreprendre le grand combat de l'art par la fondation inattendue de la Rénovation*[1]. »

De septembre à octobre 1904, Bernard partit en Allemagne dans l'espoir de préparer de futures expositions. Les principales étapes furent Munich où il retrouva le couple Zuloaga, Berlin et Francfort. À la Pinakothek, Bernard et Zuloaga resteront pendant « *2 heures devant le Titien merveilleux*[2] ». Il visita les musées, les expositions, rencontra des personnalités du monde de l'art : le président de la société des sécessionnistes qui l'invita à participer à la prochaine exposition internationale, et le conservateur de la Nationalgalerie de Berlin, Hugo von Tschudi. Il voulait reconquérir l'estime de son pays par l'étranger : « *Je ne vaincrai les routiers de la mode de France que par l'étranger* » et comparait sa situation à celle de Zuloaga « *paria de l'art* » en Espagne. Son voyage avait aussi un but commercial, car il avait acheté quantité de Redon qu'il souhaitait vendre. Puis, de façon inopinée, la musique allemande dont il était déjà imprégné grâce à Andrée, interprète passionnée de Wagner, inspirera aussi sa peinture **[ill. 206]** : « *Sillonnant les rues de Munich endormie, j'entendis des accents que je reconnus de suite : la Bacchanale du Vénusberg de* Tannhaüser […]. *Mes cheveux se dressent sur ma tête de joie* »[3].

Après son départ d'Aix et son installation à Tonnerre, Bernard continua d'employer une technique cézannienne dans ses vues de cette petite ville et de ses environs au moins jusqu'en 1905. Un paysage en largeur, offrant une vue panoramique de la cité avec la tour de l'église Notre-Dame, montre



206
La Bacchanale de Tannhäuser
1906, huile sur toile,
164 × 117 cm.
Collection privée.



207
Tonnerre vu de la terrasse Saint-Pierre
1905, huile sur toile, 54 × 88 cm.
Moraga, Saint Mary's College Museum of Art.

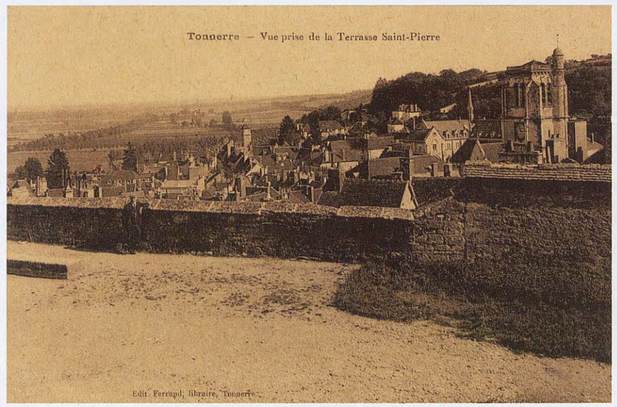
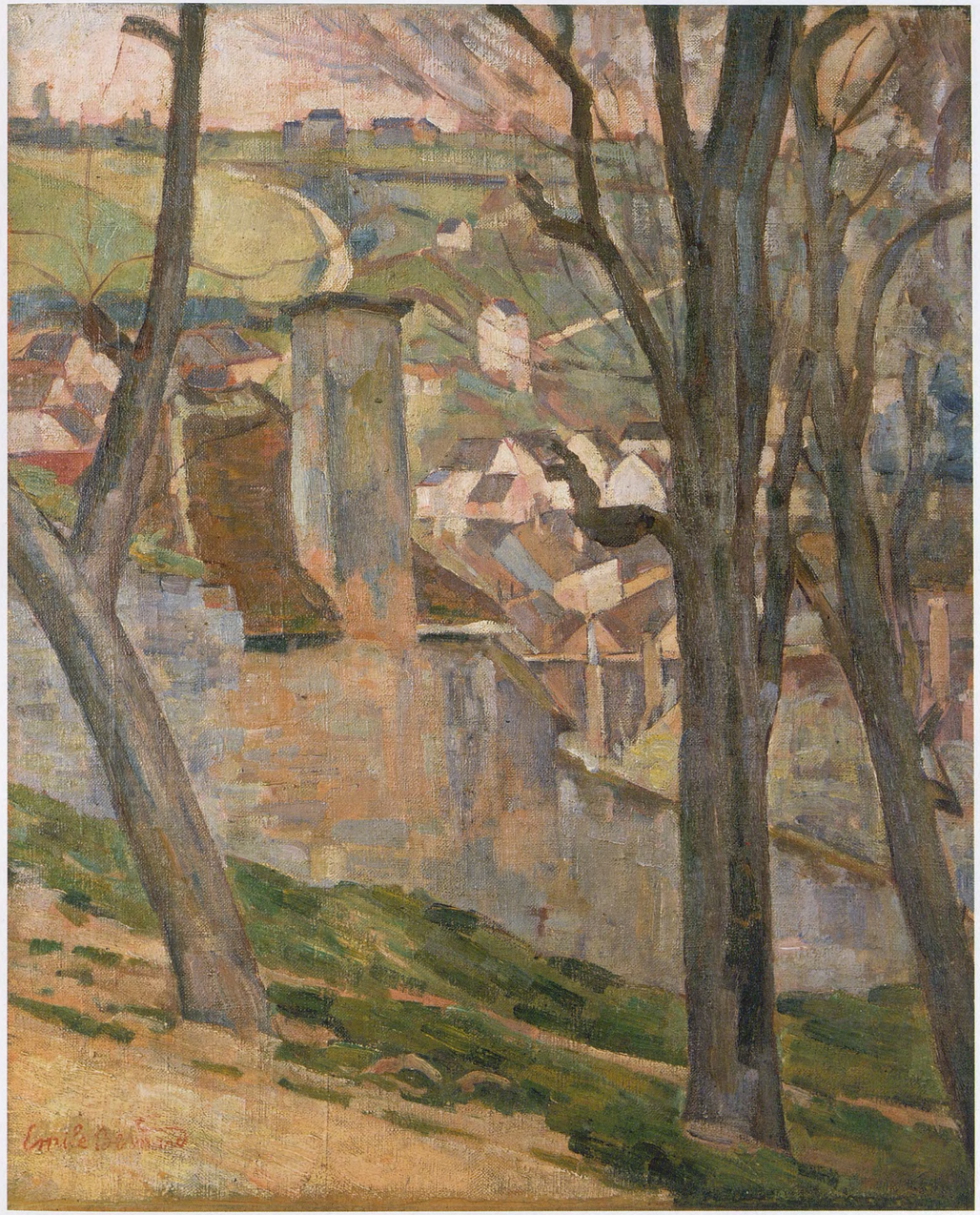


Fig. 89. Vue prise de la terrasse Saint-Pierre à Tonnerre, carte postale.
Collection privée.

un coloris et une touche parfaitement cézanniens et même des réminiscences de synthétisme dans les figures assises au premier plan **[ill. 207 et fig. 89]**. Il est daté « 1905 » et plusieurs autres paysages peuvent être rattachés à celui-ci, comme *Les Toits de Tonnerre* **[ill. 208]** où les arbres sont employés à la manière de Cézanne, comme repoussoir graphique. La série de vues de la vieille ville de Semur-en-Auxois, peintes au cours de l'été 1906 perpétue également cette façon de procéder. Cette persistance du style de Cézanne paraît d'autant plus remarquable qu'au cours de l'hiver 1904-1905, un séjour en Italie allait déclencher une nouvelle révolution esthétique dans le travail de l'artiste.



208
Les Toits de Tonnerre
c. 1905-06, huile sur toile,
185 × 127 cm.
Collection privée.

209
Scène de marché napolitain
1904, huile sur toile, 170 × 120 cm.
Collection privée.

Le séjour napolitain

En novembre 1904, la famille Bernard partit pour Naples, étape peut-être initialement envisagée avant le retour en Égypte – qui ne se fera pas –, et volonté de protéger les enfants du froid auquel ils n'étaient pas habitués[4]. Quelques mois seulement après sa rencontre avec Cézanne, Émile se sentait à nouveau disposé à assimiler un langage stylistique complètement différent. Avec enthousiasme, il fit part à son « maître » de son admiration pour les anciens. Dans sa réponse, Cézanne approuva tout en insistant sur l'importance du rendu de la perception de la lumière, la « sensation optique » par les contrastes de couleurs, et les « sensations colorantes » dans un tableau. Cézanne reconnaissait l'importance de la technique des peintres vénitiens pour parvenir à créer ces « sensations colorantes », mais il discernait aussi dans la fascination de Bernard pour les maîtres anciens des implications beaucoup plus larges : le besoin de trouver « un point d'appui moral, intellectuel »[5]. Et en effet, cette nécessité allait bientôt entièrement déterminer la conviction artistique de Bernard.

Sa principale préoccupation restait la maîtrise des anciens procédés techniques. À Venise, il avait appris une méthode qui consistait à poser des glacis à l'huile sur une préparation à la tempera (voir chapitre XII). Ce fond était fait des trois principales couleurs plus le noir. À Naples, il réduisit sa gamme aux seuls noir, blanc et ocre. Sur cette première couche opaque, il superposait ensuite des couleurs à l'huile transparentes, cherchant à donner à ses teintes profondeur et éclat[6].

La famille loua à Naples, dans une maison tenue par une veuve, deux chambres dont une avec terrasse ; l'autre, à part, lui servait d'atelier où recevoir ses modèles[7]. Les mendiants qui avaient inspiré les peintres napolitains du xviie siècle dont il pouvait admirer les œuvres dans les églises, à la Certosa di San Martino et au Museo di Capodimonte, s'imposèrent comme thème principal. Caravage avait introduit à Naples, dans la première décennie du xviie siècle, la révolution du clair-obscur, style qu'avait poursuivi avec plus d'intensité encore l'Espagnol Jusepe de Ribera, venu s'établir dans la ville vers 1615 et que les grands protagonistes du baroque napolitain, Giovanni Battista Caracciolo, Massimo Stanzione et Bernardo Cavallino, avaient continué à pratiquer dans leurs compositions aux contrastes poussés. Bernard trouva dans ce clair-obscur le style le plus approprié à ses sujets car la plupart de ses peintures de Naples en portent l'empreinte. Elles représentent le plus souvent des scènes populaires, comportant des figures à mi-corps ou en pied, et souvent grandeur nature.

210
Jeune Cuisinier napolitain
1904, huile sur toile, 73 × 37 cm.
Collection privée.

Un tableau en particulier participe d'une ambition comparable à celle de la série des mœurs d'Égypte (chapitre X), il s'agit de *Scène de marché napolitain* **[ill. 209]** signée et datée « 1904 ». Les dimensions sont équivalentes,

seule diffère l'exécution sur une toile grossière, à l'instar des grandes vues de Venise (chapitre XII). La gamme chromatique est, elle, totalement différente de ces deux « thèmes » : les contrastes entre les parties claires et sombres sont ponctués d'oppositions violentes : rouge vif et violet, turquoise et ocre, vert et rouge foncé. L'ensemble, assez tapageur, est le résultat de l'expérimentation des techniques de glacis apprises de M. Planchich, à Venise. Dans un registre plus modeste, Bernard parvient à un effet plus convaincant, dans une peinture très attrayante, le *Jeune Cuisinier napolitain* **[ill. 210]**.

Une autre raison incita Bernard à rester à Naples, en dépit de la promesse faite à sa femme de retourner en Égypte : l'occasion de resserrer certains liens distendus avec ses confrères. Plusieurs de ses anciens amis Nabis résidaient en effet au monastère du Monte Cassino. Bernard put ainsi renouer avec le peintre hollandais Jan Verkade qui, avec Mogens Ballin et Paul Sérusier, avait travaillé avec lui au monastère de Fiesole en 1893 (chapitre VIII). Ce Hollandais de haute taille, surnommé « le Nabi obéliscal » en 1893, avait prononcé ses vœux en 1902 et pris le nom de dom Willibrord Verkade. De 1895 à 1903, il avait travaillé à Beuron, en Bavière, où le bénédictin, le père Desiderius Lenz, fondateur de l'École d'art, avait mis au point un style hiératique de décoration religieuse basé sur une théorie de proportions mathématiques idéales. En 1903, le groupe de celui-ci, auquel appartenait dom Willibrord, s'était rendu au Monte Cassino pour entreprendre un vaste décor dans la crypte de l'abbaye. Maurice Denis et Sérusier, qui étaient venus lui rendre visite à Pâques 1904, n'avaient guère apprécié l'austérité du style de Beuron[8]. Bernard rejoindra Verkade au monastère, pour un long séjour, de janvier à février 1905. Andrée Fort, enceinte d'un enfant qu'elle appelait « petit Émile », était restée à Naples pendant cette visite. Elle se sentit un peu abandonnée lorsque Émile partit, la laissant seule pour s'occuper des deux enfants d'Hanenah[9]. Elle parvint néanmoins pendant cette période à écrire une composition musicale, *L'Apollonide*, et à traduire des *Discours* de Joshua Reynolds pour *L'Occident*. En mars 1905, c'est finalement à une fille qu'elle donna naissance. Elle la baptisa du nom mélodieux de Milandre, contraction des deux prénoms de ses parents.

Fig. 90. Maurice Denis, *Le Père Desiderius Lenz et ses élèves : les pères Verkade et Adalbert au Mont Cassin*, 1904, huile sur toile, 97 × 147 cm. Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis.

Verkade vint, à son tour, passer trois jours à Naples pour faire la tournée des musées avec son ami. Il fut comblé par les commentaires de Bernard sur les maîtres anciens, ce dernier étant devenu un véritable connaisseur[10]. Par contre, la nouvelle direction de son style le laissait un peu hésitant, tout en en reconnaissant les qualités : « Il a changé sa méthode de peindre, je parle de sa technique, et il me semble qu'il doit faire encore des expériences plus prolongées. » Verkade avait conscience que Bernard avait travaillé sa méthode en profondeur. Il fut particulièrement impressionné par une reproduction photographique de *Au bord du Nil* **[ill. 176]** que Bernard lui montra : « Il y a des groupes magnifiques là-dedans. » Mais son style lui semblait encore insuffisant comparé aux grands maîtres vénitiens du xvie siècle : « Il lui manque la noblesse. » On ne pouvait pour autant blâmer Bernard d'être « trop de notre temps trivial et plat », car il était un enfant de son époque. Les deux fervents catholiques se délectèrent aussi de photos de nus, et tout particulièrement celui que Bernard avait intitulé *Le Jardin des délices*, mais bien sûr, dom Willibrord Verkade ne les étudia que pour des raisons purement artistiques, car il s'agissait d'un « chef d'œuvre de dessin et de groupement ». Une lettre à Maurice Denis témoigne que les efforts de Bernard avaient fait forte impression sur lui : « Je le trouve vraiment génial, ayant un talent robuste et puissant[11]. »

Verkade était parfaitement averti de l'inimitié survenue entre Bernard et Denis et ses éloges sur le travail du premier doivent être analysés à la lumière de ses tentatives de réconciliation entre ses deux amis. Mais ses efforts restèrent vains. Pour Verkade, toute cette polémique (voir chapitre XII) nuisait à la véritable fraternité qui devait unir les artistes et il essayait d'apaiser Denis : « [Bernard] parlait avec beaucoup d'amitié de vous[12]. » Peu enclin aux concessions, Denis lui répondit qu'il n'avait voulu que « défendre la mémoire de Gauguin ». Il reprochait à Bernard de n'être animé que par « le désir d'abaisser Gauguin ». Quant à lui, il préférait « les erreurs géniales de l'élève Gauguin à la sagesse du professeur Bernard ». Il attribuait l'agressivité de celui-ci à la dureté de son existence, et restait aussi peu disposé à accepter ses opinions qu'à apprécier son travail récent. Il réitérait toutefois son admiration pour « ses premiers tableaux, ses gravures et tapisseries » au point d'avoir récemment acheté « une de ses grandes toiles de Pont-Aven 1888 », sans doute *Bretonnes dans la prairie* ou *Le Pardon*, restée dans la collection familiale. Mais il n'aimait pas l'« apparence d'art classique » dans les dernières œuvres de Bernard, que Verkade admirait. Il y voyait de la « froideur », de la « lourdeur » et de l'« académisme », non le fruit d'une évolution artistique progressive mais de « brusques conversions artistiques »[13].

Ce verdict était accablant, mais non sans calcul personnel. Bernard était en effet l'un des principaux représentants du courant artistique des « Révolutionnaires de 1890 » qui tendaient désormais vers le classicisme. Maurice Denis, depuis la publication de son article « Définition du néo-traditionalisme[14] » en août 1890, avait choisi d'être le porte-parole de ce mouvement, surtout après la mort de Gauguin. Il voulait s'assurer la place de chef de file et ce en dénigrant Bernard. Verkade se tint à l'écart de leur querelle, invitant Denis à considérer les qualités et non les défauts de Bernard. Il lui démontra combien celui-ci s'était « plongé dans des recherches techniques » pendant de nombreuses années, convenant qu'en comparaison de ce qu'ils avaient vu ensemble dans les musées napolitains, les études de Bernard étaient « autre chose »[15]. Il était néanmoins convaincu que les œuvres réalisées à Naples « avaient un caractère vraiment extraordinaire ». Très impressionné par son savoir-faire, il soutenait même à Denis : « Je crois qu'il a le plus de technique de nous tous »[16]. Dans le même temps, il admettait également que ses peintures étaient « un peu noires », ce qui, d'après lui, était imputable à sa « préoccupation technique ». À ses yeux, Bernard était avant tout « un technicien, un exécuteur », ce qui ne nuisait en rien à sa valeur – au contraire, la beauté d'une œuvre d'art tenait pour une grande part à ses qualités d'exécution[17].

Verkade remarqua en passant que Denis avait négligé cet aspect précis du métier dans le dessin des mains dans un portrait « de nous », les moines de Beuron, *Le Père Desiderius Lenz et ses élèves : les pères Verkade et Adalbert au Mont Cassin*[18] [fig. 91]. En effet Denis semble avoir eu des difficultés techniques en dessin, comme on peut le constater dans le *Portrait de Marthe*, fait à Florence en 1904. Ce tableau est incontestablement maladroit et Denis a évité de travailler les mains. On peut se demander si la recherche technique qui préoccupait tant Bernard ne lui rappelait que trop ses propres faiblesses.

La fondation de *La Rénovation esthétique*

Une lettre pour le moins inattendue relança la carrière littéraire et critique de Bernard et lui donna un nouvel élan. Elle provenait d'un Russe, du nom de Théodore Goutchkoff (ou Goutchkov)[19]. Grâce à Edmond De Bruijn, directeur de la revue belge *Le Spectateur catholique* (chapitre X), il avait lu son livre paru en 1902 (chapitre XI), *Réflexions d'un témoin de la décadence du Beau*, et avait été impressionné par les idées qui y étaient développées, selon lui hautement originales. Il voulait fonder une revue pour les diffuser et sollicitait la collaboration d'Émile Bernard en tant que rédacteur en chef. Lui-même y collaborerait : « J'en serais le collaborateur et le bailleur de fonds » et Goutchkoff promettait que l'entreprise serait totalement noble et désintéressée. Enfin Bernard disposerait d'un organe pour réaliser son projet idéaliste, qu'il nourrissait depuis son retour d'Égypte. La situation de la peinture en France le tourmentait ; il voulait y remédier : il fallait arrêter sa décadence. Il avertit Goutchkoff qu'il ne devait espérer aucun bénéfice de la diffusion de ses idées, si ce n'était « *la gloire d'avoir le courage de les publier et les soutenir* ». Heureusement, ce mécène admit « *le désintéressement* »[20] pour cette grande cause. En mars 1905, Bernard décida de rentrer en France pour s'atteler à cette tâche. De Marseille, il alla rendre une brève visite à Cézanne et la famille revint à Tonnerre.

Immédiatement, ils emménagèrent dans un logement plus vaste, 12-14, rue Armand-Colin, qui convenait mieux à sa nouvelle activité. Le poète Léon Deubel en devint le secrétaire, choix qui s'avéra une erreur car, selon Bernard, il profitait du journal pour diffuser sa propre poésie et celle de ses amis. Bernard eut davantage de chance avec le libraire local, Monsieur Chanot, qui devint un ami fidèle. Toutes les questions administratives étaient assumées par le directeur de la revue, M. Goutchkoff, au 5, rue de Furstenberg, à Paris. Et, le 1er mai 1905, paraissait le premier numéro de *La Rénovation esthétique*.

En quelques pages, sous l'intitulé « Notre but[21] », les rédacteurs – autrement dit Émile Bernard – annoncèrent leur objectif : promouvoir un « *retour vers la Tradition éternelle de l'Art* ». L'esprit de la revue, d'un idéalisme extrême, s'affichait sur la couverture où une gravure sur bois représentait un tronc d'arbre, scié nettement par une énorme hache, duquel partait une nouvelle pousse, emblème séculaire de la Résurrection. « IL N'Y A NI ART/ANCIEN NI ART/MODERNE, IL Y/A L'ART, C'EST-A-/DIRE LA MANI-/FESTATION DE/L'IDÉAL ÉTER-/NEL », était imprimé en lettres capitales sur la couverture **[ill. 211]**. La revue se déclarait à la fois contre l'imitation servile de l'art traditionnel et contre la négation du passé. Cette dernière tendance était considérée

211
L'Arbre abattu
1910, gravure sur bois, 18,3 × 13,1 cm.
Paris, Institut national d'histoire de l'art, fonds Doucet.

comme particulièrement dangereuse parce qu'elle constituait « *un défi lancé à la face vénérable du Passé* ». La rédaction promettait d'accorder une large place à l'étude des grands maîtres, fondée sur des exemples clairs. L'œuvre de ces peintres était en effet menacée pour cause de négligence, de mauvais entretien, voire de « *persécution* », au risque de briser les liens avec la tradition. La récente expérience de Bernard à Naples portait ses fruits.

À la faveur d'artifices multiples, Bernard parvint à rédiger la revue quasiment seul. Sous le nom de plume de Pierre Hautefeuille, il fulminait contre l'art social et vantait les vertus de grands concepts écrits en majuscule, comme l'« *Idéal* », la « *Beauté* » et « *L'Essentiel* ». Outre les nombreuses contributions poétiques de Léon Deubel, était réédité un poème du frère d'Andrée, Paul Fort, *Diane*, extrait de son recueil intitulé *Visions de berger*. Au nombre des collaborateurs comptaient aussi les poètes Paul Drouot et Roger Allard, amis de Deubel. Bernard essaya de définir en quelques lignes, et sous son propre nom, « *la tradition, les maîtres, la nature* », dans un texte daté de « 1895 », tandis qu'un certain Louis de Monguerre, probablement le nom de plume de M. Gouchkoff, écrivait un vibrant appel en faveur de la Tradition, dans une critique circonstanciée du Salon des orientalistes. Des œuvres intitulées *La Rêverie* et *Campement à l'entrée du Désert*, d'un certain Émile Bernard faisaient l'objet de louanges particulières en raison de leurs qualités plus profondes que les trop nombreuses impressions d'Orient superficielles. L'auteur affirmait : « Si la peinture a pour but la représentation harmonieuse de l'Idéal, les deux toiles de M. Émile Bernard constituent des exemples d'une activité allant droit vers l'échelon suprême de l'Art essentiel et ne déviant jamais des sillons fertilisés par les œuvres sublimes des Grands Maîtres[22]. »

Sous le pseudonyme d'Henri Lebreton, Bernard relata ses impressions de la ville historique de Dinan, qu'il avait visitée en 1888. Les « Choses à lire » étaient réservées à Deubel et à ses amis. Enfin, l'un des chevaux de bataille du journal, la destruction des œuvres d'art par négligence, était illustré par les démêlés de Bernard avec l'administration du Museo di Capodimonte de Naples. On ignore si les restaurations en question furent interrompues ou neutralisées. On sait, en revanche, avec abondance de détails, qu'Émile Bernard fut élu membre d'honneur de l'association d'artistes Micco Spadaro[23]. Ce premier numéro donnait le ton. La revue ne pouvait guère qu'offrir l'occasion de se congratuler, pour la simple raison qu'il manquait encore à Bernard le cercle d'amis et de sympathisants nécessaire pour en faire véritablement un journal critique et vivant.

De mai 1905 aux premiers mois de 1906, Bernard fut occupé par sa fonction de rédacteur de *La Rénovation esthétique*, assisté de Monsieur Chanot. Dans le même temps, il peignit des portraits et des paysages de la campagne environnante dans un style cézannien. Il est intéressant de constater combien l'empreinte de Cézanne continua de marquer sa production, même après l'expérience napolitaine et son immersion plus profonde dans l'art des grands maîtres. En octobre 1905, Bernard caressait même l'idée d'inviter Cézanne à venir travailler avec lui à Tonnerre, ce qui n'enchantait guère Andrée, déjà épuisée par les soins à donner aux enfants[24]. Mais Cézanne préféra, semble-t-il, maintenir une certaine distance vis-à-vis de Bernard et déclina poliment son offre[25]. En dehors de ses contacts avec le maître d'Aix, Bernard restait relativement isolé, situation qui, somme toute, lui convenait assez bien. Au lieu de se laisser distraire à Paris, il travaillait le soir dans son grenier ou bien écoutait Andrée Fort jouer Wagner et ses propres compositions au piano. Parallèlement à son travail éditorial, il composait beaucoup de poésie, ne sortant jamais sans quelques feuilles de papier sous la main pour écrire des vers ou dessiner. Ses promenades dans la campagne l'attachèrent profondément à la Bourgogne. Et il profita de l'existence de *La Rénovation esthétique* pour exprimer son indignation devant le manque d'entretien, voir la destruction délibérée de monuments anciens de la région, qu'il attribuait invariablement à des « *rancunes politiques*[26] ».

L'atelier de la rue Cortot

Dans les premiers mois de 1906, et grâce aux conseils de ses amis, Bernard prit conscience que, pour réussir, il devait se rapprocher de Paris. Il lui fallait trouver un logis. Comme pour d'autres décisions capitales dans sa vie, la solution lui fut suggérée par une vision. En rêve, il se vit dans un vaste atelier lumineux à Montmartre, donnant sur une vue magnifique. Il entreprit donc de le chercher en compagnie de son bienfaiteur russe, Goutchkoff, avec qui, finalement, sur le conseil d'une vieille passante, il trouva au n° 12 de la rue Cortot l'atelier dont il avait rêvé[27]. Ce local offrait une vue splendide sur la plaine Saint-Denis, une situation géographique idéale dans un quartier authentique. La rue Cortot avait quasiment conservé son caractère de chemin de village mais, quand il le souhaitait, Bernard pouvait se mêler à l'effervescence artistique, commerciale et intellectuelle de la capitale. Il fréquentait pourtant rarement ses confrères artistes, à l'exception d'Ignacio Zuloaga, son ami, dont la réputation était devenue internationale. Celui-ci avait son atelier dans la rue Caulaincourt voisine. Certains furent peut-être rebutés par l'inscription qu'il avait tracée au pinceau sur sa porte : « *Que celui qui ne croit pas en Dieu, en Raphaël et en Titien, n'entre pas ici*[28] ». Déclaration positive malgré sa forme restrictive et dantesque, à cent lieues du credo artistique exalté de Wagner que Sérusier a inscrit sur le mur de la salle à manger au Pouldu, en son nom et celui de Gauguin : « Je crois à un jugement dernier où seront condamnés à des peines terribles tous ceux qui en ce monde auront osé trafiquer de l'art sublime et chaste, tous ceux qui l'auront souillé et dégradé par la bassesse de leurs sentiments, par leur vile convoitise pour les jouissances matérielles[29]. »

C'est alors que Goutchkoff commença à prendre quelque distance avec Bernard. Apparemment, la vision traditionaliste exprimée dans *La Rénovation esthétique* n'était pas exactement conforme à ses attentes. Bernard attribua la cause de son désappointement à l'influence pernicieuse de Deubel – qui recevait de Goutchkoff une pension de 300 francs. Mais le directeur informa Bernard que ses amis politiques en Russie lui reprochaient d'adhérer à des principes rétrogrades au moment même où, dans leur patrie, éclatait « la plus belle révolution du monde ». Goutchkoff retourna donc en Russie pour y participer, laissant à Deubel le soin d'annoncer à Bernard que *La Rénovation esthétique* ne connaîtrait pas de deuxième année[30]. Celui-ci rétorqua fièrement que la revue se passerait de Goutchkoff et qu'elle aurait autant de numéros mensuels qu'il lui plairait. Goutchkoff eut peut-être le sentiment d'être abusé par Bernard et tout ce que celui-ci avait déposé au bureau éditorial de la rue de Fürstenberg, y compris son mobilier, fut vendu pour compenser les pertes.

Bernard se sentit dorénavant « *libre enfin et maître absolu* » de *La Rénovation esthétique*, outil que la providence avait placé entre ses mains pour combattre, « *les erreurs de mon temps* ». Il n'ambitionnait rien de moins que de « *sauver l'art même* »[31], engageant une croisade contre la décadence des temps modernes. Ses principaux adversaires étaient le profit commercial et l'anarchie. La position singulière dans laquelle il s'était lui-même placé lui apparaissait clairement : les recherches menées dans sa jeunesse avaient contribué à la révolution qu'il s'apprêtait maintenant à combattre. Gauguin avait profité de son synthétisme radical et, selon lui, Picasso et Matisse reconnaissaient avoir été inspirés par les œuvres de ses débuts. Cependant il était pauvre alors qu'eux s'enrichissaient ; on le connaissait à peine, eux défrayaient la chronique ; lui défendait la tradition, ils se complaisaient dans les « *folies* » de sa propre jeunesse. Bernard réalisa qu'il allait rapidement devenir le Rimbaud de la peinture. Il se sentit entouré d'ennemis, victime d'ostracisme, un « homme fini ». Exclu des expositions, il ne vendait quasiment rien, était

Fig. 91. Deux modèles féminins nus dans l'atelier d'Émile Bernard devant *La Bacchanale de Tannhäuser*, c. 1905, photographie.
Paris, musée d'Orsay.

212
Nu aux fruits
1906, huile sur toile,
78 × 148 cm.
Collection privée.

boudé par la « *presse mercantile* ». Pourtant il se jeta à corps perdu dans la bataille, sans hésiter. Il puisait une certaine satisfaction dans la production d'un flot toujours croissant d'écrits critiques, jamais dirigés contre des personnes mais contre des principes, par « *l'établissement logique, à la manière d'un Socrate ou d'un Platon, des vérités esthétiques* »[32]. Ses ennemis mêmes concédaient qu'il était véritablement un bon critique, alors que lui se savait artiste, mais pas le genre d'artiste espéré par les partisans de l'art moderne, ses propagateurs et son public.

Dans la pratique, Bernard s'engagea encore davantage dans sa vocation de peintre de la grande tradition. Ses connaissances en anatomie humaine lui paraissant trop succinctes, il suivit les cours du professeur Halopeau à la Salpêtrière[33] et profita de son nouvel atelier pour étudier d'après le modèle nu, principalement avec Marthe Morineau, déjà rencontrée chez Zuloaga. Saisi par la beauté et la distinction de la jeune femme, il lui demanda de poser, ainsi que sa sœur, pour une œuvre importante qu'il projetait : *La Bacchanale de Tannhäuser* **[ill. 206 et fig. 91]**. Il s'agissait d'illustrer la scène II, le *Venusberg*, du premier acte de l'opéra de Wagner. Dans une sorte de grotte, couverte de nacre, s'ébattent des amours ailés et des bacchantes – dans des poses variées –, certaines dansent, d'autres sont étendues avec abandon. Au sommet, le vertueux Tannhäuser est allongé sur un divan, pensif, dans une attitude rappelant le Sardanapale de Delacroix, sa lyre à la main, tandis que Vénus se penche au-dessus de lui, séductrice et dominatrice ; à ses côtés veille Cupidon.

Cette peinture frappe par l'absence d'idéalisation des nus et par leurs poses figées. Il s'agit clairement d'un montage d'études tout à fait réalistes, réalisées d'après Marthe Morineau et sa sœur. L'intérêt de l'œuvre réside moins dans ses qualités artistiques – elle est aussi inaboutie qu'ambitieuse – que dans la nouveauté d'une composition peuplée de nus, que son atelier montmartrois lui permettait désormais d'entreprendre. En l'occurrence, Bernard n'était pas motivé par une commande ni par la perspective d'un Salon où briller mais par des liens personnels avec le sujet. En effet, comme Tannhäuser, il était exposé aux séductions de la vie artistique par l'entourage des modèles consentants. Son poète favori, Baudelaire, avait défini la scène du *Venusberg*, où Tannhäuser parvient au prix de grands efforts à s'arracher à la vie de volupté, comme « lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu[34] ». Ce thème de Tannhäuser qui l'avait frappé à Munich, avait été aussi le sujet d'un long poème de Bernard lui-même, de son recueil *Cendres de gloire*, qu'il avait publié sous le nom de Jean Dorsal en 1906. À nouveau exposé aux séductions de la vie artistique, avec des modèles à disposition, ce combat spirituel était précisément celui qu'il lui fallait livrer dans sa propre vie et, s'il était déterminé à se consacrer, avec la noblesse d'un sentiment désintéressé, à la défense et à la diffusion des grands idéaux de la tradition classique, sa nature ne le portait que trop aisément vers les attraits plus charnels de l'existence humaine.

Pendant qu'il s'adonnait à sa vie d'artiste à Montmartre, Andrée Fort essayait de survivre à Tonnerre. Elle donnait des leçons de piano et s'occupait des enfants d'Égypte et de la petite Milandre. « Les deux enfants me brisent », écrit-elle et, pire encore : « Je suis tuée par les enfants, tuée physiquement et moralement. » Son désarroi est profond : « Les jours s'écoulent, je ne chante plus. Le Tannhaüser dis-tu ? Ai-je jamais su ce que c'est, l'ai-je jamais entendu. Oh ! aimé il y a des moments où je ne pense qu'à me détruire avec mes enfants. » Dans cette situation tellement critique, le moindre signe négatif risquait de la conduire au désespoir. Ayant reçu une lettre d'Émile, « empreinte d'ennui, de désappointement, de désenchantement » dans laquelle il la réprimandait pour son indifférence à son égard, elle crut nécessaire de répondre par des protestations d'amour et de dévouement : « Oh ! trop cruel amant, quelles pointes aiguës tu enfonces en ma chair, en mon âme. Moi, lasse de toi, alors ce serait Tannhäuser renversé »[35].

Les attraits de son existence montmartroise n'en sont que plus manifestes dans *Nu aux fruits* daté de 1906, auquel Marthe Morineau a prêté son corps mince et athlétique **[ill. 212]**. Le modèle regarde le spectateur d'un œil franc, exhibant ses courbes avec délectation. La composition luxuriante de draperies et de fruits au premier plan souligne l'aspect sensuel de la figure. Outre Marthe Morineau, une procession de beaux et jeunes modèles posèrent pour Bernard, pour l'aider à atteindre son objectif artistique, ou pour l'en distraire : la poétesse Berthe Reynold ; Mitzi Bürger qui pour « *seconder* [son] *art s'était mise amicalement à* [sa] *disposition* » ; Irène Doria, son « *modèle préféré* » qui devint

213
La Famille
c. 1908-10, huile sur toile,
95 × 120 cm. Collection privée.

plus tard chanteuse de cabaret à Montmartre ; Lucie Hébert, qui posa tous les nus de 1908 à 1913. Sourde et muette, elle avait été rejetée par sa famille et s'intégra à celle de Bernard, venant même passer des vacances à Tonnerre[36].

Les années passant, le peintre s'orientait aussi vers des considérations et des choix d'un autre ordre. Une peinture intitulée *La Famille*, datée de 1910, mais commencée en 1908 **[ill. 213]**, témoigne superbement de l'importance que revêtaient pour lui sa compagne, ses enfants et Tonnerre. Andrée, assise, demi-nue et de dos, trône, comme une reine des abeilles, entourée de ses enfants, objets de tant de tracas. À sa gauche, les têtes blondes : Michel-Ange, né en 1906, Milandre et Élisabeth, nées en 1905 et 1907 ; à droite, les deux enfants d'Hanenah, Antoine, né en 1900 et Irène, née en 1902. Derrière eux se tient une servante et à l'extrême droite, Émile. L'arrière-plan est dominé par le panorama bleuté de Tonnerre, avec ses deux imposantes églises. Andrée Fort, bien que légalement toujours sa maîtresse, n'est plus la femme séduisante qu'elle était encore dans *Le Repos à Tonnerre* **[ill. 204]**. Elle s'est transformée en symbole de fertilité, qui ne cache pas sa nudité à sa famille comme elle le fait pour le spectateur. Elle est tournée vers ses propres enfants avec une expression passive, alors que les deux autres tentent de se faire une place dans le tableau, accompagnés de la servante qui s'occupe d'eux. À l'extrême droite, debout, se trouve le père souvent absent, coupé par le cadre. Cette peinture réunit les valeurs fondamentales dans l'existence de Bernard.

Le cercle de l'atelier Cortot

Avec le temps, de nouveaux amis, des écrivains et des artistes, ceux que la maxime placardée au-dessus de l'entrée de l'atelier n'avait pas effrayés, commencèrent à s'y réunir tous les vendredis. Bernard renoua à cette époque avec un ancien camarade de l'atelier de Cormon, frère d'armes dans la défense du cloisonnisme, Louis Anquetin. Sa carrière n'avait pas été aussi riche d'aventures et de rebondissements que celle de Bernard, mais son évolution artistique n'était pas si éloignée de la sienne. Il était, lui aussi, désenchanté par le modernisme et fasciné par le métier. Sa réputation auprès de ses pairs en fut inévitablement dépréciée : « Ses premiers camarades lui tournèrent le dos, le débinèrent, le traitèrent de renégat ou s'attendrirent hypocritement sur ses erreurs[37]. » Anquetin avait rencontré des âmes sœurs à Marlotte, où il s'était installé en 1894, au logis de Haute-Claire, intégrant un cercle d'artistes et de poètes symbolistes, réunis autour du peintre Armand Point. Celui-ci entendait associer peinture et arts appliqués, suivant l'exemple des préraphaélites anglais et de William Morris. Paul Fort, le frère d'Andrée, un des fondateurs du Théâtre d'art et éditeur en 1905 de la revue *Vers et Prose*, était aussi membre de ce cénacle. À partir de 1892, « il n'aura de cesse de dénoncer ses années d'avant-garde qu'il regrettait sincèrement, les croyant pernicieuses pour le devenir de l'Art[38] ».

Si Armand Point avait opté pour un retour à l'art des maîtres de la Renaissance tels que Botticelli, Anquetin était attiré par Rubens. Il commença à dessiner à la sanguine des figures rubinesques et, vers 1897, réalisa des peintures en grand format. Ayant épousé une riche veuve en 1906, il pouvait se permettre de perfectionner à loisir sa maîtrise des glacis et sa connaissance de l'anatomie des hommes et des chevaux. Même si leurs trajectoires différaient radicalement, Bernard et Anquetin se sentirent à nouveau des affinités, au point que le premier écrivit sur le second un article très élogieux dans le premier numéro de *La Rénovation esthétique*. Bernard prédisait, en 1905, la reconnaissance d'Anquetin pour ses « *grandiosités* » : « *son nom sera une gloire, il apparaîtra foulant aux pieds les mesquineries du siècle, admiré comme un maître*[39]. » Il ne fait aucun doute que Bernard espérait un peu de cette reconnaissance pour lui-même.

Fig. 92. Ignacio Zuloaga, *Portrait d'Élémir Bourges*, 1907, huile sur toile, 195 × 104 cm. Versailles, musée des châteaux de Versailles et de Trianon.

214
Portrait d'Élémir Bourges
1907, huile sur toile, 99 × 92 cm.
Collection privée.

L'écrivain Élémir Bourges (1852-1925) rejoignit également le cercle de Bernard, qu'il rencontra à la suite de l'exposition de son *Moïse et les filles de Madian* à la Société nationale en 1905. Impressionné par le tableau, Bourges avait demandé à Armand Point d'en rencontrer l'auteur. Les deux peintres ne se connaissaient pas, bien qu'ayant tous deux exposé à la Rose+Croix de Péladan, ce fut donc l'occasion d'une double rencontre. Bernard et Bourges furent invités à Marlotte, au logis de Haute-Claire. Bernard était venu accompagné de son ami Zuloaga et les deux artistes firent ensemble le portrait de l'écrivain **[ill. 214 et fig. 92]**. Pour Bernard, la séance de pose n'allait pas à son idée, car « *naturellement j'ai laissé poser le modèle par Zulo. Il a pris du meilleur côté et je suis dans la situation de quelqu'un qui n'étant pas chez soi doit tout céder et ne rien dire*[40] ». Le portrait de l'écrivain par Bernard, dans des tons de gris froids, est remarquable par la finesse d'évocation de l'inspiration poétique. L'écrivain, valétudinaire, vêtu de son habituel manteau noir boutonné jusqu'au cou, est debout, les bras croisés, devant une table couverte de livres. À travers la fenêtre s'étend une vue du jardin du Palais-Royal, derrière un rideau vert foncé. L'intensité de ce portrait traduit la vénération qu'éprouvait Bernard pour l'écrivain, qu'il considérait comme un génie ; il tenta même d'étudier son dernier chef-d'œuvre, l'épopée métaphysique de Prométhée, *La Nef*, dont la première partie était parue en 1904. Bernard raconte que l'homme de lettres fut ému aux larmes par la compréhension profonde dont témoignait son analyse. Bourges devint un visiteur assidu de l'atelier de la rue Cortot[41].

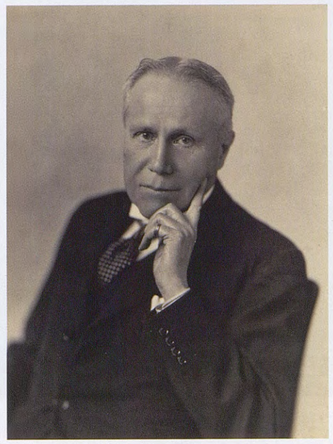


Fig. 93. Paul Jamot, photographie, c. 1930. Paris, musée Eugène Delacroix.

Parmi les personnalités importantes, figurait aussi Paul Jamot (1863-1939), futur mécène et amateur de l'art de Bernard **[fig. 94]**. Il avait commencé sa carrière comme archéologue avant de devenir historien d'art. Après de nombreuses publications sur des sujets très divers parues pour la plupart dans la *Gazette des Beaux-Arts*, il fut nommé conservateur au musée du Louvre, d'abord du département des Antiquités orientales et de la Céramique grecque puis, à partir de 1918, conservateur en chef du département des Peintures. Il acquit *Femmes puisant de l'eau du Nil* **[ill. 166]** dont il fit don au musée de Lille. Il posséda également un des plus beaux tableaux de nus de Bernard, *Après le bain* de 1908 **[ill. 215]**, qu'il offrit au musée du Luxembourg. Admirant chez Bernard « le talent et la volonté de classicisme », il lui commanda en 1911 deux dessus-de-porte[42].

Appartenait également à ce cercle du vendredi, Paul Claudel (1868-1955), peut-être le plus grand poète de sa génération, mais aussi le plus célèbre écrivain qui se soit converti à la foi catholique en 1886 ; de jeunes poètes, comme Paul Drouot et Louis Thomas, qui publiaient dans *La Rénovation* et, de façon surprenante, Guillaume Apollinaire, qui avait été attiré par le volume de poésie *Cendres de gloire* publié en 1906 par Bernard sous le nom de Jean Dorsal[43]. Bernard admit épisodiquement dans son cercle son voisin, l'écrivain catholique extrémiste Léon Bloy, car il éprouvait « *une grande admiration pour l'écrivain puissant et hardi* », mais ne s'entendait pas avec « *l'homme nerveux, injuste et critiqueur* »[44].

Bien que ceux-ci n'aient jamais assisté aux réunions, Bernard était en relation avec deux prestigieux auteurs de l'extrême droite catholique, Maurice Barrès et Francis Jammes. De ce dernier, qui venait d'embrasser la religion catholique, sera publié un poème (l'*Amertume*) dans le premier numéro de *La Rénovation esthétique*, tandis que Bernard dédiait à Maurice Barrès – qui faisait l'objet de son admiration depuis longtemps (voir chapitre XII) – un article intitulé «Vandalisme jacobin », publié dans la même revue en avril 1907[45].

Tous ces amis avaient pour dénominateur commun le rejet de la société démocratique contemporaine, de la production industrielle et de l'esprit utilitariste qu'elle impliquait, ainsi que de la science moderne et de son approche positiviste, et leur adhésion à un catholicisme strict comme remède à tous les maux de l'esprit et de la société. Il revenait,

215
Après le bain
1908, huile sur toile, 122 × 153 cm.
Lille, palais des Beaux-Arts
(dépôt du musée d'Orsay).

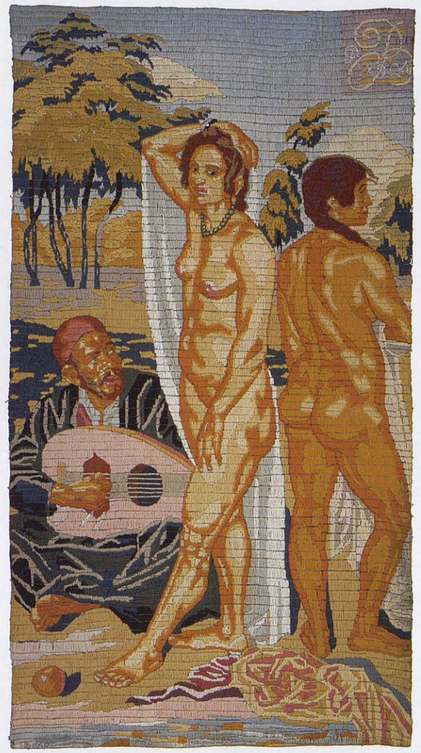
216
Nus au joueur de luth
1902, huile sur toile, 177 × 97 cm.
Collection privée.

sol français, ils étaient soupçonnés de détruire les anciennes vertus nationales, considération qui acquit une portée politique considérable à la suite de l'affaire Dreyfus. Bernard en était convaincu : l'emprise des marchands d'art juifs sur l'art moderne, en particulier leurs actions en faveur de formes d'art expérimentales, qui menaçaient la grande tradition, était le signe d'une conspiration visant à miner les valeurs nationales et religieuses traditionnelles. Il affirmait que les fauves et les cubistes « *ont pour appui le mercantilisme et la spéculation. Le veau d'or attirait l'œil des Hébreux et leurs adorations pendant que Dieu se découvrait à Moïse* […]. *De même, alors que le grand art rénové par un Delacroix ou un Puvis se manifestait en France, ont* [sic] *fabriquait un veau d'or d'impressionnisme pour détourner les regards de la grande maîtrise. Et les Juifs (nouveaux Judas) se rendaient dans les ateliers, afin de payer* trente deniers *les œuvres qui serviraient à la condamnation du grand art… Et maintenant c'est la Crucifixion…* […] *Quant à moi, je jette à la face du siècle athée et à la face de l'art blasphémateur cette prière quotidienne* : Je crois en Dieu, en Titien et en Raphaël[47]. »

Ces convictions fortement opposées aux nouvelles mœurs « *mercantiles* » ne favorisaient pas ses chances de pouvoir vivre de son art. L'admiration qu'il suscitait chez certains écrivains et confrères peintres ne suffisait pas à assurer sa subsistance, encore moins celle de toute une famille à Tonnerre. Il avait vendu, en 1901, la plupart de ses œuvres antérieures à 1893 (susceptibles d'intéresser Ambroise Vollard), ce qui laissait peu de tableaux négociables. Cézanne, étonnamment, pressentit la précarité de la situation de Bernard. En août 1906, il s'inquiéta auprès de son fils de ne pas avoir reçu de ses nouvelles depuis sa brève visite à son retour de Naples, craignant que « les commandes ne sévissent pas sur lui[48] ». Il avait compris, d'après une lettre de Bernard, que ce dernier était en train de s'égarer sur le plan artistique et le surnommait avec ironie « Emilio Bernardinos », peut-être en référence à sa prédilection pour les maîtres du baroque napolitain. Il regrettait qu'il ne soit guidé que « par ce qu'il a pu voir dans les musées » et non par « l'idée si saine, si réconfortante et seule juste d'un développement d'art au contact de la Nature ». Sa démarche philosophique provenait d'une trop grande connaissance des maîtres qu'il admirait. Cézanne se reprochait même de ne pas avoir fait de Bernard « un adepte convaincu[49] ». En privé, il confessait tristement son incapacité à pouvoir enseigner quoi que ce soit à Bernard, car ils différaient trop : « On peut, il est vrai, avec Bernard développer des théories indéfiniment, car il a un tempérament de raisonneur[50]. »

Mais, en dépit de ces divergences profondes, Cézanne déplorait la situation critique dans laquelle il se trouvait comme père de famille : « Émile Bernard me paraît digne d'une grande compassion, puisqu'il a charge d'âmes[51]. »

Cézanne ignorait que Bernard se démenait alors pour se sortir de ce marasme, menant une stratégie sur trois fronts : vendre les tableaux de ses amis, solliciter des commandes de ses anciens mécènes et promouvoir sa renommée à l'étranger (où il n'était pas l'objet de polémiques).



217 Tapisseries
a. ***Nus au joueur de luth***
1904, 177 × 97 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum.
b. ***Plantes et fleurs sur fond gris***
1906, 40 × 102 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

La première phase de ce plan consista à acheter des œuvres de Redon pour une valeur de 1 500 francs qu'il avait essayé de placer en Allemagne puis auprès de collectionneurs hollandais. Dans le même temps, il écrivait un article sur lui pour *L'Occident*, censé contribuer à la célébrité grandissante du peintre et donner une valeur ajoutée à ses œuvres[52].

Bonger et Bernard : une amitié contraire

Puis il s'engagea dans sa deuxième étape : conscient qu'en France la plupart des galeries lui étaient fermées et que l'on avait très peu écrit sur lui, il décida, en mai 1906, d'aller rendre visite à ses amis et bienfaiteurs hollandais. Ne voulant pas paraître quémander commandes ou achats, il choisit comme prétexte la rétrospective Rembrandt à Amsterdam. Il avait pris soin, auparavant, d'informer Andries Bonger qu'il cédait enfin à l'insistance de la sculptrice et mécène Sara De Swart qui l'invitait depuis des années. Bonger et Sara étaient des acheteurs de longue date, mais l'intérêt du premier avait faibli depuis 1900, tendance qui ne s'était guère améliorée depuis les reproches de Bernard, à peine un an plus tôt, à propos de leurs divergences de goût (voir plus bas). Des signes encourageants étaient cependant apparus avec la souscription de Bonger à *La Rénovation esthétique*, et puis, Bernard ne devait-il pas honorer enfin la promesse qu'il avait faite à Bonger en juin 1901 : un cadre de miroir sculpté (voir chapitre XI). Il apporterait aussi en Hollande quelques croquis et des tapisseries, dans l'espoir de les vendre.

Bernard prit résidence chez Sara de Swart, à Laren[53]. Accompagné de son hôtesse et la compagne de celle-ci, Mademoiselle Van Kerckhoff, il se rendit chez les Bonger à Amsterdam où il vit « *des Redon en masse* ». Il souhaitait justement lui montrer un carton de dessins de Redon « *qu'un ami m'a confié pour tâcher de les placer* »[54], prétendait-il. Il s'agissait sans doute des dessins qu'il avait lui-même achetés en mai 1904[55]. La visite chez le collectionneur s'acheva par l'achat d'une de ses tapisseries. Confronté, pour la première fois, à la vente directe, il semblerait que Bernard ait été troublé devant les hésitations de son ami, qui finira par se laisser convaincre devant les qualités artistiques indéniables de l'œuvre[56]. D'après les dimensions du châssis données par Bernard (175 × 97 cm), il s'agit des *Nus au joueur de luth* **[ill. 217 a]**, qui s'inspire du tableau – de même titre et de même composition – exécuté en 1902 et auquel Bernard accordait une attention toute particulière **[ill. 216]**.

Pour adapter la tapisserie au manteau de la cheminée de son amateur, Bernard avait apporté un petit panneau de bois décoré **[ill. 218]**, mais cette idée déplut à Bonger et il lui

218
Fleurs et feuillages
1906, sculpture polychrome sur noyer,
17,5 × 110 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

proposa alors de lui faire une tapisserie de petites dimensions « *aux tons accordés à ceux de la grande* », dont le fond serait « *violet très vif et semé de fleurs hiératiques blanches et jaunes, avec des feuilles d'un vert successivement vert pâle et vert noirâtre* »[57]. Cette description correspond à une petite tapisserie horizontale, « *une base chantante* »[58] **[ill. 217 b]**, dont les couleurs ont passé. Bernard se plaignait de la mauvaise qualité des laines teintes, achetées à Paris, beaucoup plus « *fades ou sales* » que celles qu'il employait en Égypte[59]. La grande tenture a sans doute été réalisée en majeure partie à partir de fils aux teintes éclatantes provenant d'Égypte qui avaient gardé leur éclat d'origine.

La tapisserie[60] présente un aspect très différent de celui de la peinture dont elle s'inspire. Les subtils dégradés de tons et les contrastes délicats de la toile y sont transposés en jaunes et en orangés, du plus bel effet décoratif. Au grand soulagement de Bernard, la tapisserie suscita l'admiration d'Odilon Redon, malgré le sujet très éloigné des thèmes fantastiques ou décoratifs de ce dernier. Il connaissait les nombreuses œuvres de Redon de la collection de Bonger et son travail devait pouvoir s'intégrer harmonieusement dans l'intérieur de son amateur et avec sa collection de tableaux. Sachant aussi quelles étaient les réserves de Bonger sur son travail plus réaliste, il avait pensé que des couleurs vives conduiraient l'ensemble de la composition vers un autre niveau de perception, « *quoique d'un dessin fidèle à la réalité sa couleur la porte dans la décoration pure. Je serais bien curieux de la revoir en place avec la petite dernière bande violette en dessous*[61] ».

Grâce à cette œuvre, Bernard avait retrouvé une nouvelle complicité intellectuelle avec Bonger et lui demanda une contribution pour *La Rénovation esthétique*. Bonger fit une traduction de l'italien au français du texte de Léonard de Vinci intitulé « Défense de la peinture contre les arts libéraux » qui fut publiée par livraisons mensuelles pendant l'année 1907, de façon anonyme pour respecter la modestie de l'auteur[62].

Restait à honorer la commande qui avait conduit initialement Bernard en Hollande : le cadre de miroir sculpté. Le petit panneau, destiné à l'origine à compléter la tapisserie, donnait à Bonger un avant-goût du style décoratif du travail sur bois, que l'artiste pensait adopter pour le cadre. Une fois la tapisserie terminée, en janvier 1907, il entreprit cet ouvrage. L'iconographie imposait quelques décisions cruciales : l'objet comporterait-il des figures sculptées ou bien seulement un décor floral ? Dans l'hypothèse de figures, seraient-elles des nus ou des Bretonnes ? Lui-même penchait pour la première solution parce qu'« *avec le nu en couleur j'obtiendrais des effets plus clairs et plus décoratifs* ». Mais il craignait que « *le nu en Hollande soit un sujet de scandale* ». Apparemment, l'obstacle n'était pas aussi insurmontable qu'il l'avait imaginé : « *Ce seront en majorité des fleurs et ornements décoratifs dans le genre de la tapisserie dernière (petit morceau) ; il y aura deux figures de femmes mêlées aux ornements et nues.* » Quant au style, Bernard avait invité Bonger à venir voir, au cours d'un de ses déplacements à Paris, le grand meuble qu'il avait sculpté pour Vollard **[ill. 177]**. Il s'agissait d'une grande pièce que l'artiste avait réalisée dans la chaleur accablante des quatre mois de l'été 1901[63] (voir chapitre XI).

Le travail du bois s'avéra un dur labeur : dès juin 1907, Bernard annonçait : « *Je pense beaucoup à vous et à ma promesse de vous livrer le trumeau sculpté pour juillet. Mais je crois qu'il vaut mieux y renoncer pour cette date. J'ai encore un bon mois de travail dessus* […]. *En vérité je veux vous faire quelque chose de bien et cela prend beaucoup de temps*[64]. » Puis, la chaleur de l'été s'intensifiant et empêchant tout travail manuel, il informa Bonger qu'il aurait besoin de deux à trois mois supplémentaires. Il avait formé le plan astucieux d'importer le cadre comme un « *bois* » et de finir la peinture et la dorure en Hollande, afin de réduire les frais de douane[65]. En octobre, il était tellement satisfait de l'ouvrage qu'il envisageait « *de ne le peindre qu'en or et en argent* […]. *L'or et l'argent* […] *y jetteraient une note somptueuse digne de vos rideaux de Java et des peintures de Redon* ». Mais, il avait, d'urgence, besoin d'un acompte, étant aux abois, car Andrée attendait une cinquième bouche[66] à nourrir. Bonger lui envoya rapidement 500 francs[67]. Sa très brève visite à Paris en décembre fit craindre à Bernard que son mécène, un peu trop sollicité, ne s'intéressât pas beaucoup à son dernier travail. Un peu ébranlé par cette attitude, il promit d'accepter l'invitation de Sara de Swart en 1908 afin de mettre en place le cadre sculpté, de profiter de la compagnie de ses amis

219
Portrait d'Andries et Annie Bonger avec le peintre
1908, huile sur toile, 101 × 101 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

et de leur offrir leur double portrait « *en un seul tableau*[68] ». Bernard ne put finalement se rendre en Hollande qu'en juillet.

Ce fut à la fois un voyage d'affaires et d'agrément. Avant de quitter Tonnerre, l'artiste expédia une caisse à l'adresse de Bonger, qui contenait le cadre de miroir et plusieurs toiles : « *Ce sont des paysages pris dans la région et des fleurs*[69]. » Il s'arrêta d'abord à Amiens, où il fut déçu par les huit décorations de Puvis de Chavannes du musée des Beaux-Arts : « *Cette œuvre de Puvis est pour moi une désillusion.* […] *Je ne crois plus à l'idéalisme de Puvis*[70]. » À son étape suivante, à Lille, sa ville natale, il déplora les rénovations urbaines mais admira les Rubens et les Jordaens du musée Wicar[71]. Enfin, il partit rejoindre Sara De Swart, Emily Kerckhoff et une de leurs amies, tchèque, dans la vieille ville de Middelburg. Ensemble, ils remontèrent vers le nord, à Dordrecht et finalement Laren, où Bernard séjourna chez son amie[72].

Dès son arrivée à Laren, Bernard commença le portrait promis aux Bonger, et s'inclut lui-même dans la composition **[ill. 219]**[73]. Il rassura Andrée, qui s'inquiétait de ce travail gratuit en lui expliquant que des portraits comme celui-ci étaient un excellent exercice. Il choisit une disposition résolument originale en plaçant ses modèles au centre, étroitement liés en un triangle, et se représentant lui-même modestement, sous un faible éclairage, dans des teintes sourdes de bruns-rougeâtres, occupé à peindre une toile sur laquelle sont esquissés en rouge foncé les contours d'une composition. Au tout premier plan, se tient, dans la lumière, la figure fière et droite d'Annie van der Linden, femme d'Andries, assise au piano, ses mains élégantes effleurant les touches. Andries, mélancolique, la tête reposant sur le bras droit, assis derrière une table, semble être dérangé dans sa lecture d'un livre illustré.

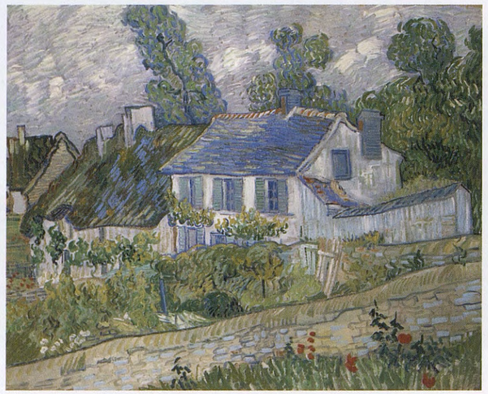


Fig. 94. Vincent van Gogh, *Maisons à Auvers*, 1890, huile sur toile, 60,6 × 73 cm. Toledo, Toledo Museum of Art.

À droite sur le mur, figure le pare-feu en tapisserie représentant des Bretonnes médiévalisantes **[ill. 113]** d'après un dessin de Bernard qui avait également sculpté le cadre, acheté à Héloïse Bernard en 1901. Sur le mur de gauche est accroché le cadre de miroir, principal motif de son voyage en Hollande, et dans le miroir se reflètent une bibliothèque et un autre tableau, probablement *Jeune femme couchée dans l'herbe* de Gauguin, achetée avant 1904 par Bonger[74]. Ainsi le miroir de Bernard avale le Gauguin en le déformant. À droite de Bonger, se trouve un autre tableau qui fait une allusion discrète à des souvenirs partagés, c'est un des Van Gogh du collectionneur : les *Maisons à Auvers*[75] [fig. 94]. Très à propos, Bernard ajouta une dédicace sur le cadre de ce tableau pour exprimer son attachement : « *À mes excellents et bien chers amis Bonger de leur dévoué Emile Bernard 1908.* »

Cette œuvre témoigne de la grande maîtrise de Bernard dans la création d'une unité picturale à l'intérieur d'une composition complexe, principalement par une harmonie chromatique et la fusion des formes par glacis. Les figures émergent d'un même fond sombre et toutes les teintes sont atténuées pour produire une symphonie de noirs, de rouges et de verts qui reflète l'atmosphère tristement raffinée de la maison des Bonger à Amsterdam.

Craignant que son mécène ne trouve trop vives les couleurs du cadre de miroir **[ill. 220]**, Bernard lui avait appliqué une patine avant de partir. Autant qu'on puisse en juger par le tableau, les couleurs paraissent les mêmes aujourd'hui, ce qui indique que Bonger ne dut pas suivre la suggestion de Bernard de les atténuer s'il le désirait. Au lieu des 2 000 francs convenus, Bonger insista pour en donner 2 500. Les craintes de Bernard au sujet des couleurs, peut-être un peu violentes pour l'intérieur des Bonger, furent partagées par Redon qui le trouva « un peu fort en couleurs » lorsqu'il le vit chez son mécène un an plus tard. Bernard conseilla immédiatement à Bonger de mettre « *de la poudre* de terre d'ombre naturelle […] *dans l'encaustique* » et de frotter le panneau avec cet onguent, puis de l'essuyer et de le brosser[76].

Les tableaux apportés par Bernard, des « *paysages pris dans la région et des fleurs* », furent finalement achetés par Bonger. Ces paysages avaient été faits à Tonnerre et dans les environs. Ils datent tous des deux premières années à

220
Cadre de miroir
c. 1907-08, sculpture polychrome sur bois, 204,9 × 104,2 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

Tonnerre, et sans doute, plus précisément, d'après son séjour à Semur, début 1906[77]. Bernard pensait que leur style cézannien saurait plaire à Bonger (celui-ci avait sept natures mortes et paysages de Cézanne). Il lui avait aussi laissé au moins deux natures mortes faites sous la direction de Cézanne en 1904 (voir chapitre XIII). De retour à Tonnerre, en septembre 1908, Bernard lui conseilla d'acheter des cadres Louis XVI pour les tableaux qu'il lui avait laissés[78], en insistant sur le fait que ses œuvres ne devaient être jugées qu'une fois encadrées[79].

Dans tous les tableaux réalisés pour son mécène, l'artiste avait été particulièrement attentif à ne pas risquer de le heurter par son nouveau style. Et il avait été bien inspiré. En effet, peu avant que trente-trois de ses tableaux fussent exposés à Rotterdam en mai 1909 au Rotterdamsche Kunstkring[80], il écrivit à Bonger pour le préparer à sa production récente : « *Je ne doute pas qu'elle ne bouleverse vos idées sur moi. Il faudra me juger comme si vous n'aviez jamais rien vu "d'Émile Bernard"* »[81]. » Il n'obtint que le silence – peut-être la pire des réactions. Finalement, Bonger se rendit à l'exposition et en réalisa l'importance. Tout en faisant quelques compliments, il critiqua la direction prise par Bernard. Alors, prenant conscience que le soutien de l'un de ses plus fidèles mécènes était en péril, Bernard décida dans une lettre passionnée de lui exposer ses objectifs artistiques : « *Je sais bien qu'au fond l'art que je fais actuellement ne vous plaît pas entièrement, que vous y trouvez trop de parenté avec le* Passé », mais « le Passé n'est pas passé, *il perdure, et ma personnalité – que vous connaissez – ne fait abdication de son originalité facile qu'au profit de qualités plus durables et plus solides* ». Il lutte par conséquent contre l'état des arts mais aussi contre sa propre inclination à l'originalité, qu'il sait néfaste à son art. « *En somme, la personnalité ne saurait remplacer jamais à mes yeux ce que je nomme le noble, le beau, l'élevé dans la peinture. Et je n'entends pas par ces mots des* conventions, *mais une pensée profonde, mais un sentiment large et infini, du plus magnifique que peut la peinture* »[82].

Contrairement à Cézanne, il avait compris que l'art « *n'a pas pour but la nature* » qui n'en constitue qu'un point de départ d'où l'artiste puise « *la révélation de la plastique* », celle-ci constituant la véritable raison d'être de l'art. « *Peindre* plus beau, *c'est en quelque sorte sortir du cadre de son œuvre pour se jeter dans l'univers, c'est montrer aux hommes le chemin de la contemplation vivante* » alors que « *reproduire la nature, c'est s'égarer* ». D'où l'erreur de l'impressionnisme, « *une erreur d'inconscients, et une folie d'ignorants.* [...] *Ce qu'ils ont fait de pire vient de la réalité, ou plutôt de leur vide personnel* ». Cézanne, malgré sa soumission à la nature, n'était qu'un théoricien qui, à ce titre, a peint avant tout « *son propre esprit dans son œuvre* », malheureusement « *il n'a considéré que la couleur et un style ; pas de forme belle en soi* ». Lui voulait transfigurer la réalité de la nature et de l'art du passé, transfigurer sans imiter, s'en inspirer. En effet, « *le beau est peu à peu émané par des intelligences supérieures qui ont rendu ce service à l'humanité* [...] *en créant par leurs œuvres un prototype de beauté elles ont fait le monde semblable à ce prototype et* pour ainsi dire découvert la joie de vivre », autrement dit, elles [ces intelligences] changent sa vision. Ce dernier point montre sa conception élevée, extrêmement idéaliste du rôle de l'artiste. Conséquence logique : si l'art produisait de la laideur, alors le monde deviendrait un endroit plus triste, ce qui est confirmé par les types d'autoreprésentation produits par les sociétés : « *Les nègres, dont les idoles sont monstrueuses, sont eux-mêmes hideux.* » L'acte de création de Dieu nous a donné le choix non seulement entre le Bien et le Mal, mais également entre le Beau et le Laid. La progression rapide du Laid dans la société moderne est donc un signe de la dépravation morale qui sévit. Au passage, par une allusion à l'intérieur de Bonger, Bernard ne résiste pas à user d'un peu de flatterie à l'égard de son mécène. Il prend comme exemple l'esprit qui émane du style des maisons où « *s'impose toujours la présence* invisible *de quelqu'un* »[83].

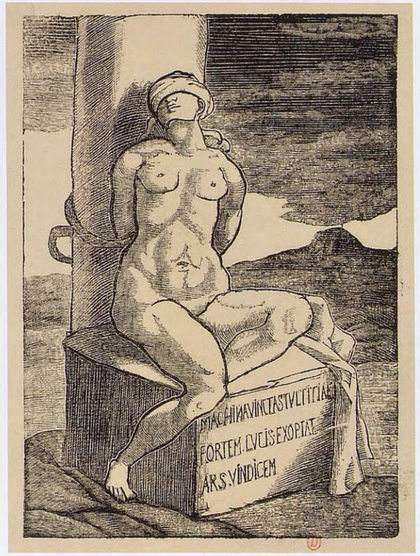
Pressentant sans doute le déclin de cette amitié, vitale pour lui, Bernard reprit contact avec Johanna van Gogh-Bonger, devenue, en 1901, l'épouse du peintre Johan Cohen Gosschalk (1873-1912). Il était sûrement animé de sentiments complexes ; il avoua son émotion de revoir « *ce cher restant d'une famille qui devient célèbre* », le jeune Vincent, et son désir de pouvoir à nouveau admirer « *le beau génie de son oncle, dont il porte le nom* »[84]. Ses obligations envers ses mécènes le contraignirent à écourter sa visite à Bussum, mais, naturellement, Johanna souscrivit aussi à sa *Rénovation esthétique*[85]. Vers la fin de 1906, les projets de Bernard concernant l'héritage culturel de Van Gogh se firent plus précis. Les toiles de Van Gogh remportaient un tel succès en Allemagne que Bernard avait en tête de publier une édition allemande de ses lettres. Il envisageait cette fois d'en faire une édition complète, non des extraits comme dans le *Mercure de France*. Rudolf Meyer, qui organisait une exposition à Mannheim à laquelle Bernard participait, devait les traduire. Bernard fit part de cette proposition à Bonger, et, se souvenant peut-être des reproches qui lui avaient été faits de se servir de son célèbre ami pour sa réputation et son profit personnels, il s'empressa d'ajouter que les bénéfices de l'opération iraient au fils de Theo[86]. Finalement, le projet ne se concrétisa pas mais Bernard demanda à Bonger de prêter, pour l'exposition internationale Kunstausstellung à Mannheim, une œuvre de Van Gogh de 1890, *Maison entre les arbres.*

Intrigues à Prague

Après son retour en France, Bernard n'exposa ses œuvres que dans des expositions de groupe comme les Indépendants (1905, 1906) ou à la Société nationale des Beaux-Arts (1905, 1906, 1907, 1908). Réalisant qu'il ne pourrait obtenir reconnaissance et succès en France, il commença à exposer dans des capitales d'Europe centrale. Ainsi, en mars et avril 1907, cinq de ses tableaux figuraient dans une grande manifestation de la galerie Miethke à Vienne[87]. L'exposition était largement consacrée à une rétrospective Gauguin, avec soixante-douze œuvres de l'artiste, mais Cézanne, Denis, Puy, Seurat, Valtat et Van Rysselberghe étaient presque aussi bien représentés, tandis que Marquet, Matisse et Signac ne l'étaient que par des œuvres graphiques. Le catalogue se présente comme une vitrine de l'art moderne dont Gauguin est l'inspirateur principal. Comme Bernard ne souhaitait plus partager cet environnement, ses œuvres avaient dû être prêtées par Vollard sans son assentiment. La sélection ne comportait d'ailleurs que des œuvres de ses débuts et certains crurent même qu'il était mort depuis longtemps[88]. Cette exposition fut montrée ensuite, avec quelques modifications, au Salon Nemzeti à Budapest, où Bernard fut représenté par quatre œuvres[89].

Si la vente de ces œuvres n'allait lui rapporter aucun bénéfice, les montrer eut le mérite d'établir sa réputation d'artiste moderne vingt ans plus tôt, même si cette réputation ne correspondait plus à celle à laquelle il aspirait. C'est dans le monde artistique tchèque que son travail récent aura, de façon inattendue, une influence décisive en 1909. Paradoxalement, ce sont ses œuvres traditionalistes, présentées en 1909 dans une exposition personnelle organisée par l'association d'artistes Mánes, qui allaient faire débat et mettre

Fig. 95. Miloš Marten vers 1913, dans le jardin de Zdenka Braunerová à Roztoky près de Prague, photographie, in Stuart 1970, fig. 2.

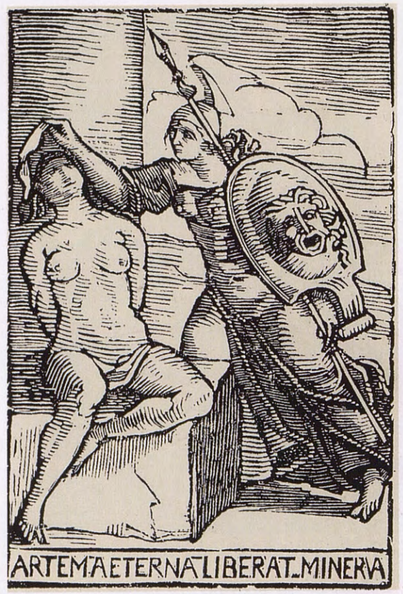


221
L'Art au poteau d'infamie
1908, gravure sur bois, 18,7 × 13,5 cm.
Paris, Institut national d'histoire de l'art, fonds Doucet.

Bernard au centre d'une discussion féroce, qui changerait le cours de l'art moderne tchèque.

Il avait rencontré, au début de 1908, un écrivain et critique influent, qui allait jouer un rôle très important dans la diffusion de son œuvre, Miloš Marten (pseudonyme de Miloš Sebesta 1883-1917)[90] [fig. 95]. Venu à Paris pour la première fois au printemps de 1907, il avait lu *Réflexions d'un témoin de la décadence du Beau*, et impressionné par les idées « traditionalistes » exprimées dans cet ouvrage, il désirait vivement rencontrer l'auteur. L'occasion se présenta bientôt par l'intermédiaire d'un ami commun. Ayant traduit un roman d'Élémir Bourges, Miloš Marten était proche du cercle de Haute-Claire à Marlotte. Il fit la connaissance de Bernard dans l'atelier de l'artiste norvégienne Borghild Arnesen[91] où celui-ci était en train de poser pour son portrait. Le peintre fut profondément touché par l'admiration de Marten, se sentant enfin reconnu intellectuellement pour ses idées.

Avant même de le connaître, Marten avait publié un article sur Bernard, sur Point et sur Anquetin, pour la revue tchèque *Moderní revue*[92] dont il était le principal collaborateur. Il situait les trois peintres dans le contexte des deux grands courants qu'il distinguait dans la peinture française contemporaine : l'un, dans le sillage de Poussin, Chenavard, Ingres et Puvis de Chavannes, qui prônait un retour à l'idéalisme et au canon de la beauté ; l'autre, héritier de



222
Minerve libère l'art éternel
1908, gravure sur bois, 12,7 × 8,5 cm.
Paris, Institut national d'histoire de l'art, fonds Doucet.

Watteau et de Greuze, qui tendait vers l'impressionnisme. Et, en janvier 1908, *Moderní revue* publia l'article de Bernard, « La passion de l'art », inclus dans *Réflexions* mais qui datait de 1895[93].

Sa rencontre avec Bernard marqua, pour le critique tchèque, une évolution déterminante « en se détachant de ses prédilections qui jusqu'alors l'avaient porté vers les cas tourmentés, celui de Munch par exemple ». Alors qu'il s'était extasié sur l'exposition Edvard Munch à Prague en 1905, en avril 1908, quand il avait vu une de ses œuvres, une « triste toile », il avait ressenti un « mal de mer spirituel »[94]. Complètement captivé par la personnalité de Bernard et par ses idées qu'il trouvait « si précises, si profondément véridiques[95] », Marten promit à ses lecteurs une étude sérieuse de « ces belles toiles, riches et brillantes, cachées dans l'atelier de ce peintre incompris[96] ».

En gage de remerciement, Bernard promit à Marten une gravure sur bois pour orner le frontispice d'un livre qu'il projetait de publier sur des poètes et des peintres français. En août, il lui envoya une gravure sur bois au titre polémique : *L'Art au poteau d'infamie* **[ill. 221]**. La vignette représentait une femme nue assise, les yeux bandés, les mains attachées dans le dos, au Pilori ; sur un piédestal l'inscription : MACHINA VINCTA STULTITIAE FORTEM LUCIS EXOPTAT ARS VINDICEM (« L'Art attend impatiemment un puissant vengeur de la lumière parce qu'il est pris au piège de la stupidité »)[97]. Marten fut enchanté : « Elle exprime mieux que mon livre le saura, le motif tragique de ma pensée[98]. » Elle orna le frontispice de l'ouvrage, finalement baptisé *Le Livre des Forts*. Une autre gravure sur bois, de plus petite dimension, que Bernard envoya aussi à Prague dans la crainte que la précédente ne fût trop grande, montre l'heureuse issue de cette situation : *Minerve libère l'art éternel* **[ill. 222]**. Miloš Marten devint l'apôtre tchèque des idées que Bernard diffusait dans *La Rénovation esthétique*. Pendant le séjour de l'artiste en Hollande au cours de l'été 1908, les deux hommes projetèrent une exposition à Prague. L'exposition de Munich n'avait rien rapporté et Bernard se trouvait dans un « *marasme complet d'argent* ». Il précisa donc clairement à Marten qu'il ne pouvait absolument pas avancer de fonds pour le projet, mais souhaitait néanmoins que l'exposition fût ensuite transférée à Rotterdam[99]. Ils pourraient faire des économies en se servant des mêmes caisses, fabriquées exprès pour son envoi à Munich. Il recommandait, comme son « *chargé d'affaires en cas d'exposition* » un ami sculpteur, Alfred Reichert[100] **[ill. 223]**. Quelques œuvres avaient déjà été exposées à Prague l'année précédente mais, d'après leurs titres, il s'agissait principalement de paysages datant sans doute de son séjour en Espagne en 1896[101]. L'exposition projetée par Miloš Marten devait avoir une portée et une intention totalement différentes. Elle devait présenter les derniers tableaux de Bernard de même que ses idées sur l'art au public tchèque et en particulier aux artistes tchèques. Marten espérait ainsi influer sur l'évolution de l'art moderne dans son pays, caractérisé surtout par l'épanouissement tardif de l'impressionnisme français et par le symbolisme, dans le sillage de Gauguin et de Munch. Il avait pour principaux opposants les jeunes modernistes d'un groupe qui exposait en 1908 sous le nom d'Osma (« Huit ») : Feigl, Filla, Horb, Kubín, Kubišta, Nowak, Pittermann et Procházka, lesquels s'inspiraient davantage des expressionnistes allemands mais aussi de Van Gogh et de Munch.

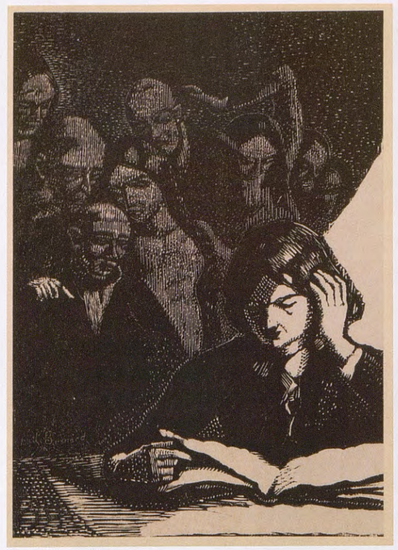
Le projet de Marten commença à se concrétiser dès septembre : « Vous aurez la meilleure salle de Prague ! un public attentif et enthousiaste, un numéro du journal d'art tchèque le plus en vue[102]. » La manifestation serait soutenue par la revue d'art *Volné směry* dont la direction avait été proposée à Marten. Dans sa lettre du 10 octobre, il avertit Bernard que les premiers signes de résistance aux idées traditionalistes risquaient de surgir dans la revue car « tous les Morice et Mauclair ont été maîtres de la place que j'occuperais[103] ». Même à Prague, Bernard ne pouvait échapper aux défenseurs de Gauguin, que les artistes connaissaient bien.

223
Portrait de la famille Reichert
c. 1908, huile sur toile, 81 × 69 cm.
Collection privée.

Camille Mauclair avait donné des conférences avec succès en 1907. Le comité directeur de Mánes n'était pas opposé au groupe Osma, qui apportait du renouveau à la peinture tchèque. Certains membres commencèrent à manifester des réticences quant à l'exposition Bernard. Bientôt, il devint même difficile de savoir si cette exposition allait avoir lieu.

Finalement, après maintes intrigues, qui coûtèrent par la suite à Marten son poste de directeur de *Volné směry*, l'exposition ouvrit ses portes dans le pavillon Mánes le 29 janvier. C'était une manifestation importante, qui réunissait trente-trois tableaux datant de la période 1903-1908, seize gravures sur bois, que Vollard avait commandées à Bernard pour une édition illustrée des *Fleurs du mal* **[ill. 224 a, b et c]**, et quelques dessins[104]. Les peintures étaient réparties par catégories : Venise 1903 ; Naples 1904 ; Portraits 1905-1907 et Compositions 1905-1906-1907-1908. Chaque groupe présentait une œuvre majeure comme référence : par exemple *La Tristesse de Tannhäuser* pour les Compositions.

Une semaine après l'inauguration, Marten était en mesure d'informer Bernard que son exposition constituait un événement, mais qu'elle soulevait une vive polémique. En France, la manifestation avait suscité des commentaires divers. Le critique du *Gil Blas* s'étonnait d'œuvres selon lui d'un pur éclectisme : « L'artiste, relativement jeune encore, élève de Cézanne, préconise résolument le retour aux anciennes formules. Ses envois […] sont des évocations



a

b

c

224. Illustrations des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire éditées par Vollard en 1916, gravures sur bois, 18 × 13 cm. Collection privée.
a. ***Bénédiction***
b. ***Recueillement***
c. ***L'Amour et le Crâne***

très curieuses des vieux maîtres italiens et espagnols.» Selon le critique, l'accueil était mitigé : « Le public, très élégant, et assez nombreux, fut un peu désillusionné »[105]. Si cette critique restait sur un ton plutôt ironique, le *Journal des Débats* se montrait plus mordant : « On se trouve, en effet, en présence de toute un résumé d'inspirations et d'influences qui rend fort difficile de dégager la note vraiment personnelle du peintre.» Il reconnaît toutefois que le public y voit « une œuvre forte, mais composite[106] ». Marten se déclara surpris par cette présentation erronée de l'exposition par les journaux français qui étaient apparemment de parti pris, assura-t-il à Bernard, « malgré que nous n'ayons pas eu de grands mots de progrès, de nouveauté, d'inédit à offrir à la foule, mais l'ardeur sobre des vérités éternelles de l'art[107] ».

Comme à son habitude, Bernard voulut contre-attaquer. Il écrivit une lettre ouverte d'indignation à Miloš Marten, lui demandant de la publier en tchèque. Marten tenta avec sagesse de le dissuader de faire paraître cette lettre : « On vous accusera d'avoir essayé une réclame, de vouloir vaincre à l'aide du scandale[108].» À Prague ne parut donc qu'une version édulcorée et le texte polémique ne fut publié que dans *La Rénovation esthétique*. À nouveau, Bernard expliqua avec passion ses raisons d'opter pour *la Tradition* et *le Beau* en tant que valeurs éternelles, « *au lieu de donner qu'un instant de moi-même* […], *j'épouse le désir ancestral, je réalise à mon tour, soutenant mes forces par celles de mes illustres devanciers* ». Tel était, selon lui, le devoir de l'artiste[109].

Miloš Marten jugea nécessaire de se mêler au débat. Il fit remarquer avec perspicacité que l'art de Bernard avait perturbé les deux pôles du monde artistique, à la fois les peintres académiques et ceux de l'avant-garde : « Nulle surprise que cet art nouveau, profondément vécu, fier et héroïquement racheté ait exaspéré le confort intellectuel de l'Académie… Plus intéressant encore est le fait que les mêmes tableaux où les uns virent les pires excès du modernisme, furent par les autres décriés comme portant atteinte à l'art moderne[110].»

Plus préjudiciables, peut-être, pour la cause Bernard/Marten, furent les attaques des modernistes tchèques, parues dans *Volné směry*, la revue ayant évincé Marten comme rédacteur en chef, et diffusant, selon son expression, « les opinions de Meier-Graefe et de Charles Morice[111] ». Le commentaire le plus virulent apparut sous la plume d'un membre d'Osma, le peintre Bohumil Kubišta [fig. 96]. Son analyse des œuvres de Bernard connut même une certaine notoriété, comme manifeste d'une génération de jeunes peintres qui cherchaient à accorder leur art aux styles modernistes internationaux[112]. Il qualifia sans ambages Émile Bernard d'élève de Gauguin et de « réactionnaire », se demandant pourquoi un peintre qui avait connu les plus grands esprits de notre temps tels que Van Gogh et Gauguin, se disait à présent l'élève des Vénitiens, le disciple de Titien. Si, comme l'affirmait Bernard, l'impressionnisme n'était qu'une dérive anarchique, conditionnée par l'individualisme, il est alors évident que seule une réaction contre

l'impressionnisme pourrait œuvrer à la rénovation du Beau. Mais, d'après Kubišta, la réponse apportée par Émile Bernard et sa démarche étaient totalement erronées puisque les artistes contre lesquels il se battait étaient les plus ardents défenseurs de ces lois du Beau. Le « grand anarchiste » était Bernard[113].

Kubišta décelait une certaine incohérence dans l'œuvre de Bernard. Il appréciait « l'importance accordée à la beauté colorée des arabesques et à la séparation des surfaces colorées par des contours très précis » ainsi que le dessin, les proportions et le modelé « d'une grande exactitude, presque académique ». Mais sa peinture manquait, selon lui, d'une conception claire de l'espace ; il ne voyait qu'« un chaos émanant de la juxtaposition d'éléments plastiques hétérogènes ». Kubišta donnait comme exemple un tableau qu'il appelle *Après le bain* et qui, d'après sa description, s'avère être *Le Repos à Tonnerre*[114]. Il reproche au peintre d'avoir exécuté chaque partie du tableau « d'une manière différente : le nu, de manière linéaire ; la fenêtre par coloris ; le paysage, par lumière ». En conséquence, le tableau manque d'homogénéité. « Quant au contenu symbolique », il trouve toutes ses peintures dépourvues « de toute influence psychique sur l'observateur », parce que la composition est « toujours objective, et jamais picturale ou plastique », se bornant à exciter « l'œil par l'arabesque » et ne parvenant pas « à créer intuitivement une impression plus profonde »[115].

Or, *Le Repos à Tonnerre* était précisément un des tableaux qui avaient été loués par un partisan de Bernard, le peintre Arnošt Procházka, rédacteur en chef de *Moderní revue* ; le choix de Kubišta révélait donc son intention polémique. Procházka, membre du groupe Osma, avait en effet vanté « une des œuvres les plus parfaites de l'exposition […] pas une seule dissonance, une harmonie complète dans les couleurs et l'arrangement des objets. […] Un accord harmonieux, solennel et calme qui inspire presque la sensation d'une religieuse extase[116] ».

Fig. 96. Bohumil Kubišta, 1907, photographie, in Stuart 1970, fig. 19.

La critique de Kubišta est profondément naïve, elle ne conçoit le tableau que comme une réalité imaginable qui devrait donc être peinte comme un tout. Pour le spectateur averti, il est pourtant clair que Bernard avait en tête une création beaucoup plus élaborée. Il était d'ailleurs le premier à reconnaître que la composition spatiale était seulement partiellement plausible. Il s'agissait là en réalité d'un procédé qui, utilisé couramment à Venise depuis Giorgione et Titien, jouait invariablement sur l'ambiguïté de la vue, ou sur le tableau dans le tableau. Bernard avait légèrement diversifié le style de chaque élément du tableau, procédé qu'il recommandait aux peintres : « *La perfection ne consiste pas à tout dire également, mais à classer les parties du discours et à développer les principales*[117].» En juxtaposant la femme qu'il aimait et la ville qu'il avait choisie, il exprimait un sentiment de paix intérieure et transmettait ainsi un message qui n'avait pas échappé à Procházka.

Kubišta poursuit sa critique en prétendant que Bernard n'utilisait que des couleurs réelles qui « n'ont ni plasticité ni puissance spatiale, et ne font que compenser ou compléter la mélodie générale du tableau ». Il suppose que « Bernard […] peint un habit rouge parce que telle en est effectivement la couleur » et conclut que « la peinture de Bernard est du matérialisme pur »[118].

Or, quiconque a eu l'occasion d'examiner *Après le bain* sait pertinemment que l'analyse de Kubišta est totalement erronée. Des nus clairs, disposés sur un arrière-plan de vert foncé, de brun et de bleu, s'y agencent en une composition qui joue sur la tension des arabesques que forment ces corps dans l'espace, pour, selon Bernard « *faire du contour une musique des lignes qui concourent à s'unir dans un unique chant*[119] ». D'emblée, cette succession de formes féminines dans l'espace peut immédiatement être perçue comme un schéma décoratif sur la surface du tableau. Le modelé des figures a été réduit à l'extrême ; c'est le dessin qui crée la forme. Le coloris n'est nullement naturaliste mais adapté au sujet : contre le fond d'un vert très sombre, les nus reposent sur des draperies de différentes nuances de violet. Le contraste de complémentaires foncées, à la manière de Véronèse, fait ressortir la pâleur de leur carnation.

Bernard avait coutume de prendre un seul modèle pour exécuter plusieurs nus d'un même tableau ; c'est le cas dans *Après le bain* : il n'a pas caché qu'Irène Doria a posé pour les trois nus. Au contraire, il en avait profité pour exploiter différentes attitudes et suggérer différents états mentaux : le sommeil, le réveil, la conscience. À cet égard,

il n'est pas très loin de l'approche symboliste d'un Aristide Maillol, dont il admirait beaucoup le classicisme abstrait[120].

Dans *Tristesse de Tannhäuser*, Kubišta reproche aussi à Bernard, d'avoir donné plus d'importance à tous les détails secondaires qu'au personnage, au détriment de l'unité de l'espace pictural. Il s'étonne que l'artiste ait cherché « à évoquer la tristesse de Tannhäuser, tout en décrivant le vertige, la volupté et la passion de l'amour ». Kubišta ne se pose pas la question de savoir si les écarts d'échelle entre les figures étaient intentionnels ou destinés à traduire un état psychologique né de l'exaspération du désir. Procházka, au contraire, observe qu'en dépit de la complexité d'une scène aux multiples figures en mouvement, Bernard a su donner à *Tristesse de Tannhäuser* une structure architecturale « qui permet de voir et de saisir tout le tourbillon d'un seul coup et dans la plus haute unité[121] ».

La critique de Kubišta paraît être une copie assez fidèle de l'article de Charles Morice dans le *Mercure de France*[122]. Il conclut que l'exposition de Bernard montre, comme un exemple frappant, « jusqu'où peut s'élever par son zèle et par son travail un peintre sans talent plastique, dont la production n'atteindra jamais cependant jamais le niveau au-delà duquel l'art commence »[123]. Replacée dans le contexte de la bataille pour le pouvoir au sein du monde de l'art moderne à Prague, sa critique ne visait pas uniquement Émile Bernard, mais aussi Miloš Marten, l'indéfectible défenseur et ami de celui-ci, figure importante dans le monde de l'art praguois, au sein de l'association Manès. L'ambitieux Kubišta, qui voulait plaire au réseau émergent des artistes modernistes, des critiques et des marchands, comprit qu'une attaque contre Bernard pouvait très certainement l'aider à se faire un nom. Et comme Miloš Marten était devenu une figure importante du monde artistique praguois, particulièrement au sein de l'association Mánes, Kubišta avait saisi l'opportunité de faire d'une pierre deux coups. Plusieurs de ses lettres dévoilent le zèle peu artistique de Kubišta : « L'article pour *Volné směry* [dans lequel il critique l'exposition Bernard] est accepté. C'est le point culminant d'une certaine campagne que nous avons entreprise et dont le résultat se fera sentir un peu plus tard ; en somme, tout ce qui a été fait jusqu'à maintenant portera ses fruits lors de la prochaine exposition. À présent, après avoir pris contact avec notre élite, il faut nous situer sur le plan cosmopolite et entamer des relations avec les Français. C'est pour cela que je pars à Paris. » La prochaine exposition à l'association Mánes était en effet consacrée à Kubišta et à d'autres modernistes, appartenant en majorité au groupe Osma. Kubišta partit bientôt pour la capitale française avec une liasse de recommandations en poche, adressées à des artistes et des critiques, dont Charles Morice. En récompense de ses efforts pour le modernisme, il lui sera offert un poste de chroniqueur des expositions pour le quotidien la *Novina*[124]. Vers 1910, l'intrigue réussit et Mánes organisa une exposition d'artistes français modernistes, *Les Indépendants* : Bonnard, Braque, Camoin, Derain, Van Dongen, Friesz, Girieud, Maillol, Manguin, Marquet, Matisse, Puy, Redon, Vallotton, Verhoeven, Vlaminck[125]. En définitive, grâce aux manigances de Kubišta pour servir ses intérêts personnels, l'exposition Bernard à Prague eut le résultat inverse de celui que le peintre et Miloš Marten avaient espéré : la polémique suscitée favorisa la diffusion de l'art moderne français. Commercialement, ce fut un nouveau désastre pour Bernard. Aucun tableau ne fut vendu. Cependant, les galeries Arnold et Richter de Dresde demandèrent les tableaux, et c'est la première qui put les obtenir. Les œuvres y furent très appréciées, mais Bernard conclut avec réalisme : « *Jusqu'ici je n'ai récolté que des satisfactions morales ce qui est certes fort honorable, mais ne donne pas de pain à ma famille.* » Puis les villes de Hagen et Barmen en Allemagne reçurent chacune la moitié des tableaux et grâce à Sara De Swart, les œuvres furent acheminées à Rotterdam pour l'exposition dans le Rotterdamsche Kunstkring en mai 1909 où elles devaient être exposées avec les œuvres en fer de Borghild Arnesen[126]. Bernard avait de bonnes raisons de se plaindre : « *Je suis dans une misère noire*[127]. » Enfin il vendit deux dessins à Rotterdam… C'est cette exposition qui avait suscité le débat artistique avec Bonger. Exaspéré, celui-ci commença à admonester Bernard avec les mêmes arguments que Cézanne : ne pas se laisser aller à trop de théorie. Bernard répondit froidement : « *Je n'en fais pas, je constate des faits*[128]. » Bonger lui envoya néanmoins de l'argent, et pour montrer sa reconnaissance et son désir de réconciliation, Bernard lui donna quatre petites tapisseries « *sans que cela vous oblige à quoi que ce soit* ». Ces petites pièces représentent les quatre saisons et datent de 1891. Ce sont les tout premiers essais de Bernard dans cette technique. Elles étaient les seules en effet qui pouvaient être appréciées par Bonger.

Bernard attendra novembre 1913, après avoir reçu l'héritage de sa famille et gagné ainsi une certaine autonomie financière, pour enfin oser clarifier sa relation avec son protecteur de si longue date. Une lettre qui, par le ton et le contenu, vise à mettre dignement un terme à leur relation de mécène à artiste contient une analyse impitoyable de l'art contemporain ; personne n'y est épargné, pas même ses anciens alliés. En dépit d'un ton rédhibitoire, Bernard souhaite conserver l'amitié de Bonger « *malgré que vous ne compreniez pas mon art actuel. J'entends que vous ne l'approuviez pas, car je sais que vous pouvez le comprendre* ». Bernard ouvre les yeux de son mécène sur un état de fait évident, de par la nature de ses commandes à l'artiste, à savoir qu'il préférait le Bernard de vingt ans auparavant et poursuivait sa relation avec lui en souvenir du bon vieux temps. Il le tient en quelque sorte responsable de leur désaccord, car lui avait dépassé ce point de vue depuis longtemps : « *Vous êtes resté dans les malheureuses théories que je professais autrefois et qui préconisent la déformation et la couleur à outrance.* » Surtout, Bonger n'avait pas compris qu'il fallait livrer bataille contre l'anarchie née de ses erreurs de jeunesse : « *D'ailleurs nous traversons une crise qui démontre suffisamment je crois le danger de pareilles tendances. Il y a des gens qui ont cherché à aller au-delà de tout et qui ainsi* […] *ont créé une sorte de* terreur artistique. » Les terroristes modernistes, ou les « futuristes » comme il les appelle, détestent, avant tout, les règles et la connaissance. Contre cette terreur, il confirme le mot de Michel-Ange : « En art, l'intelligence qui conçoit le beau est seule capable de bien désirer. » Car ce désir du Beau est la seule vraie raison de créer de l'art, peu fréquente en 1913. À son avis, Monet, Renoir et Rodin n'étaient « plus que des ombres d'eux-mêmes » et se décomposaient « *tout vivants* ». Seul Redon pouvait apporter quelque espoir bien que ses fleurs ne puissent, toujours selon lui, faire oublier ses « *noirs* ». Armand Point et Louis Anquetin, ses compagnons d'armes qui sont les seuls à avoir « *le sentiment du grand, du savoir et du respect pour l'art* » finiront malheureusement par décevoir, par manque d'originalité. Que Bonger lui fasse savoir s'il trouve « *un homme qui vaille Fantin-Latour* » ou Daumier! Pour conclure, en ce qui le concerne, il admet être très pessimiste et suppose, avec dérision, qu'il est peut-être « *un esprit étroit, borné à l'admiration du Beau* réalisé *et qui n'en démord pas* »[129].

La disparition de ses parents

Le 13 janvier 1909, juste avant l'inauguration de l'exposition de Prague, Héloïse Bernard mourut à Colombes. Un an plus tard, dans un des derniers numéros de *La Rénovation esthétique*, Bernard analysa froidement sa personnalité et l'insurmontable fossé qui s'était creusé entre eux au fil des ans. En hommage, il publia ses aphorismes, trouvés dans un tiroir après sa mort. Il réalisa aussi combien il la connaissait mal : « *Nous avions tous deux pleuré pour des idéaux dissemblables. J'ignore quel était celui de ma mère.* […] *Sous un dehors froid et volontaire, dont la violence éclatait parfois, ma mère était une nature passionnée, aimante* […]. *Nous étions faits pour nous aimer et nous comprendre. Nous nous comprîmes et nous aimâmes, mais cruellement*[130]. »

En fait, la relation de plus en plus tendue qui s'était instaurée entre mère et fils depuis le départ d'Émile en Égypte s'était muée en un éloignement de leurs esprits, que sa mort ne fit que mettre en lumière. Héloïse Bernard connaissait trop bien les dangers qui menaçaient l'avenir artistique de son fils. Pendant de nombreuses années, elle avait joué pour lui le rôle d'attaché commercial à Paris et cette situation n'avait fait qu'aggraver leur relation déjà tendue. Elle n'ignorait rien de ses réussites et de ses échecs. Elle n'approuvait pas les choix importants de sa vie : son mariage avec Hanenah par exemple, qu'elle avait qualifié de « sot » dans une lettre à Bonger, jugeant que son fils était « hypnotisé par le ventre de sa femme qui contient la consolation de la mort des autres [enfants][131] ». Ses principes moraux lui interdisaient d'accepter Andrée Fort comme sa compagne. Après tout, il s'était marié selon la foi catholique à Hanenah en Égypte. Après le retour d'Émile et d'Andrée en France, Héloïse refusa catégoriquement de la voir. Andrée avait donc de bonnes raisons de la craindre. Quand la mère d'Émile tomba gravement malade en mars 1906 et que ses jours étaient comptés, Andrée fut la proie de cauchemars, imaginant qu'Héloïse écrivait au Caire pour faire revenir Hanenah définitivement et faisait jurer à son fils de reprendre sa femme et de ne plus la quitter : « Et voilà selon mon cœur quelle sera sa dernière méchanceté. » La crainte d'Andrée se transformait en mépris : « Quant à ta mère, je ne désire ni sa mort ni sa vie, elle m'est indifférente […] je lui pardonne et je prie pour elle »[132].

Il semble qu'en dépit d'un état de santé critique, Héloïse ait abreuvé son fils de reproches de toutes sortes. Dans sa dévotion pour Émile, Andrée, choquée, protestait : « Comment se pourrait-il que tu sois un époux aussi doux, un amant aussi dévoué et que tu sois un fils ignoble ? » Elle pensait qu'Héloïse ne comprenait pas son propre fils : « Ta mère t'a mis au monde physiquement, mais moralement jamais et je répète ce que je t'ai déjà dit bien souvent : "tu t'es créé toi-même". […] Ta mère t'ayant créé humainement ne pouvait pas te comprendre angéliquement ; elle a toujours passé près de toi sans t'apercevoir. » Et elle concluait : « Mais laissons-la simplement mourir en paix »[133].

Héloïse n'allait entrer dans cette paix éternelle que trois ans plus tard. Entre-temps, la situation n'avait guère changé : elle ne reçut jamais Andrée, et Émile se sentait perplexe et coupable. Dans une lettre à Bonger, qui lui avait adressé ses condoléances, il tenta de disséquer cette relation tendue avec une touchante honnêteté mais sans affection : « *Je n'ai jamais méconnu sa haute intelligence et sa nature supérieure. Je crois* […] *que personne ne l'a aimée plus que moi.* » Justement, c'était bien là que se situait le problème : « *Ma mère ne sut jamais* reconnaître *la profondeur de mon attachement pour elle* », et c'était elle qui était responsable. On avait beaucoup médit sur leurs relations et Bernard tentait

de contredire la rumeur : « *Je ne voudrais pas que vous puissiez croire un instant que je suis un fils ingrat, comme hélas beaucoup le croient sur des racontars étrangers.* » Toutes ces lettres qu'il lui avait écrites pouvaient en témoigner : « *Je n'ai jamais* méconnu *ma mère…* », quelles qu'aient été ses erreurs de jugement, il convenait de ne pas trop l'en blâmer : elle n'avait disposé que d'un angle de vue restreint, « *l'horizon nécessairement limité du foyer* »[134]. Cette perspective prétendument étroite ne l'avait pourtant pas empêchée d'écrire une maxime, qu'Émile publia, susceptible de donner à son fils matière à réflexion : « Ce que nous devons craindre le plus, c'est de poétiser nos vices, de les entourer de formes séduisantes ; si nous les regardions tels qu'ils sont, nous en aurions l'horreur et le mépris[135]. »

Son père fut un esprit plus facile à exorciser. La mort d'Émile Bernard père, le 16 décembre 1911, n'engendra chez l'artiste que le chagrin d'un fils qui ne le voyait plus. Il déclara : « *S'il s'opposa à mes élans de jeunesse vers la peinture, cependant il se rangea avec enthousiasme, et je dois dire même avec un profond sentiment d'émotion et de respect, à ma vocation, plus tard*[136] » (voir chapitre I). Il se référait très probablement à la période où son père fut tellement touché par les œuvres religieuses de grandes dimensions qu'il avait lui-même convoyées à Bruxelles en 1899 (voir chapitre X). Ce décès fit d'Émile l'héritier de la fortune familiale, qui venait de sa grand-mère, Sophie Bodin-Lallemant, patronne d'une blanchisserie à Lille. C'est elle qui avait constamment pourvu aux besoins de la famille et permis à Émile de vivre sa vie d'artiste. Grâce à sa vie industrieuse et son dévouement, Émile Bernard put dix-sept ans après sa mort, s'installer dans un atelier au passé vénérable, quai de Bourbon, au centre de l'île Saint-Louis qu'il aimait depuis sa jeunesse[137] [fig. 97].

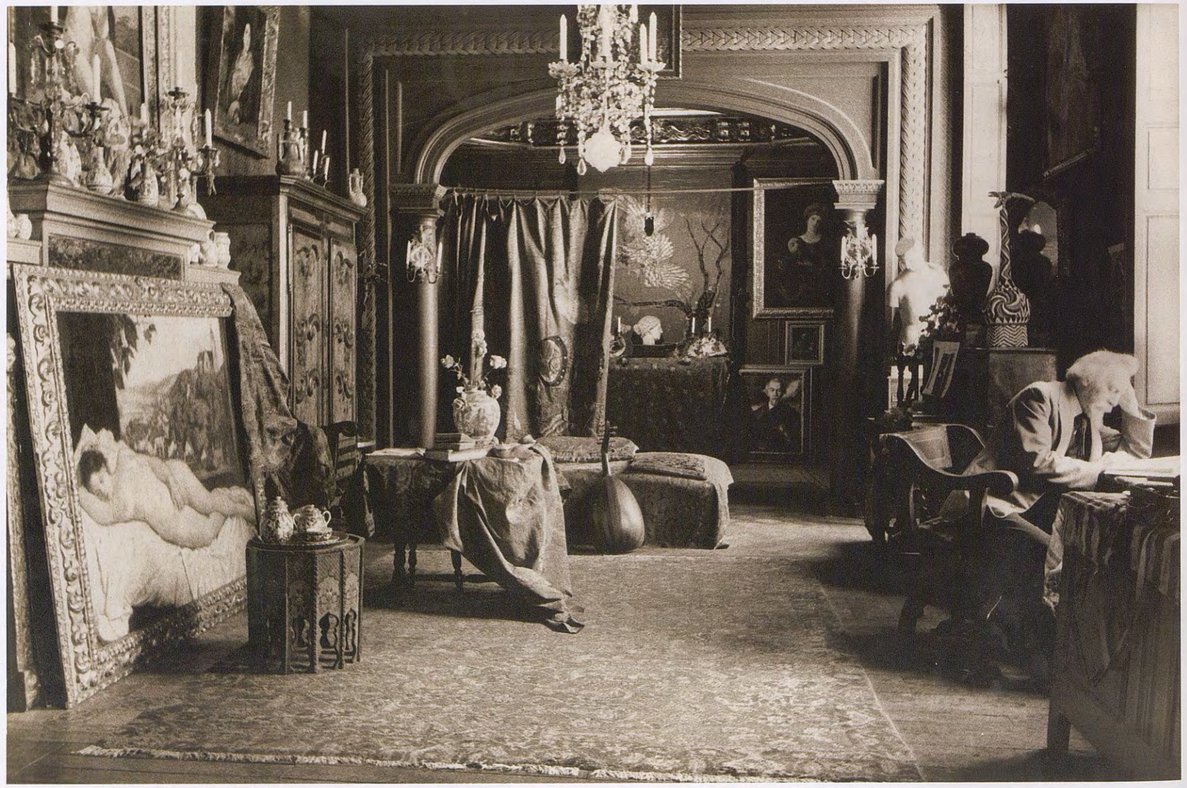


Fig. 97. Atelier d'Émile Bernard à Paris, quai de Bourbon, c. 1936, photographie. Collection privée.

1 *AmV*, f°s 203, 204.

2 Le Titien, *Couronnement d'épines*, c. 1570, Alte Pinakothek, Munich ; lettre de Bernard à Andrée Fort, Munich, 11 octobre 1904, coll. part. ; McW 2012, n° 297.

3 Voir lettres de Bernard à Andrée Fort, Munich, 14 et 15 octobre 1904, coll. part. ; McW 2012, n°s 298-299. Lettre de Bernard à Roger Marx, Berlin, 30 octobre 1904, INHA, Autographes 12 ; McW 2012, n° 300.

4 Lettre d'Émile Bernard à sa mère, Tonnerre, 31 juillet 1904, Getty Research Institute, n° 850330-7 ; Harscoët-Maire, in Morane 2000, pp. 118, 124, note 43.

5 Lettre de Cézanne à Bernard, [Aix], 23 décembre 1904, in *Paul Cézanne. Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1937, pp. 268-269.

6 *AmV*, f° 200.

7 Lettre de Bernard à sa mère, [Naples, 30 novembre 1904], BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 184-185 ; McW 2012, n° 301. Voir aussi *AmV*, f° 199.

8 Adolf Smitmans, « Verinnerlijking te midden van de avant-garde », in cat. expo. *Jan Verkade. Hollandse volgeling van Gauguin*, Amsterdam/Albstadt/Quimper, 1989, p. 49.

9 Lettre d'Andrée Fort à Émile Bernard, [Naples], 11 février 1905, coll. part.

10 Bernard s'intéressait passionnément à l'aspect technique de la peinture des maîtres anciens, et il se pencha sur les méthodes de nettoyage appliquées au Museo di Capodimonte sur le *Portrait du pape Paul III avec ses neveux* de Titien. Il fut associé au comité qui vint de Rome pour superviser la restauration, dont faisait partie son ami vénitien Benno Geiger. À la suite de son intervention, Bernard fut élu membre honoraire de la société artistique napolitaine Micco Spadaro (voir *La Rénovation esthétique*, I, mai 1905, pp. 52-55).

11 Lettre de Willibrord Verkade à Maurice Denis, Monte Cassino, avril 1905, coll. part. (tapuscrit communiqué par le Dr Adolf Smitmans).

12 *Ibidem*.

13 Lettre de Maurice Denis à Willibrord Verkade, dimanche de Pentecôte 1905, coll. part. (tapuscrit communiqué par le Dr Adolf Smitmans).

14 Maurice Denis, « Définition du néo-traditionalisme », *Art et Critique*, 23 au 23 août 1890 ; voir Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, pp. 5-21.

15 Lettre de Willibrord Verkade à Maurice Denis, Monte Cassino, 14 juillet 1905, coll. part. (tapuscrit communiqué par le Dr Adolf Smitmans).

16 Lettre de Willibrord Verkade à Maurice Denis, Monte Cassino, avril 1905, coll. part. (tapuscrit communiqué par le Dr Adolf Smitmans).

17 Lettre de Willibrord Verkade à Maurice Denis, Monte Cassino, 14 juillet 1905, coll. part. (tapuscrit communiqué par le Dr Adolf Smitmans).

18 *Ibidem*.

19 Sur la page de titre de *La Rénovation esthétique*, Goutchkoff porte le prénom de « Théodore », c'est-à-dire Fédor. Il pourrait s'agir du frère du célèbre politicien Alexander Goutchkoff, chef de file du mouvement octobriste, devenu président de la deuxième Douma en 1910-1912 et, pour une courte période, ministre de la Guerre dans le cabinet du prince Lvov en 1917, pour finir par être chassé par les bolcheviks. Fédor Goutchkoff partageait peut-être les idées de son frère ; ils descendaient d'une grande famille moscovite de riches marchands. Alexander était une sorte d'aventurier qui avait combattu dans la guerre des Boers en Afrique du Sud ainsi que dans la guerre de Mandchourie. (Je remercie Kira Dolinina pour ces informations.)

20 *AmV*, f°s 204-205.

21 « Notre but » [signé La rénovation], *La Rénovation esthétique*, mai 1905, pp. 3-6 ; Rivière 1994, t. II, pp. 92-110.

22 *AmV*, f° 214. Louis de Monguerre [Théodore Goutchkoff], « L'Art désintéressé et l'exposition des orientalistes », *La Rénovation esthétique*, mai 1905, pp. 37-46.

23 Voir note 10.

24 Lettre d'Andrée Fort à Émile Bernard, Tonnerre, octobre 1905, « Mardi 4 heures », coll. part.

25 Lettre de Cézanne à Bernard, Aix, 23 octobre 1905, in Rewald 1937, pp. 276-277.

26 *AmV*, f°s 207-209.

27 Il avait été le premier logement de Renoir à Montmartre, avant de devenir l'atelier de Suzanne Valadon et de son fils Maurice Utrillo. Aujourd'hui, le bâtiment principal abrite le musée de Montmartre. Voir John Milner, *Ateliers d'artistes*, Paris, Du May, 1990, p. 150.

28 Voir H. S. Ciolkowski dans *L'Art et les artistes*, mai 1926, p. 265. Cet essai a été repris comme introduction au catalogue de l'exposition Bernard à la galerie Charpentier, 26 mai-13 juin 1926, p. 3.

29 *Paul Sérusier, ABC de la Peinture*, suivi d'une correspondance inédite recueillie par Madame P. Sérusier et annotée par Mademoiselle H. Boutaric, Paris, Floury, 1950, p. 42. Grâce à l'étude d'Henri Dorra (« Le "Texte Wagner" de Gauguin », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1984, pp. 281-288), nous savons que ce texte est tiré de l'ouvrage de Camille Benoît, *Richard Wagner. Musiciens, poètes et philosophes*, Paris, Charpentier, 1887, pp. 69-70. Voir aussi Robert Welsh, « Gauguin et l'auberge de Marie Henry au Pouldu », *Revue de l'Art*, 1989, n° 86, pp. 35-43 pour l'emplacement de l'inscription.

30 *AmV*, f°s 214-215.

31 *AmV*, f° 216.

32 *AmV*, f°s 216-219.

33 Harscoët-Maire, in Morane 2000, p. 118.

34 Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » (1861), *L'Art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 280.

35 Lettres d'Andrée Fort à Bernard, Tonnerre, 19 mars, 25 mars et 4 avril 1906, coll. part. Antoine, né en 1900, et Irène, née en 1902, d'Hanenah Sāati, avaient entre quatre et six ans. Ses propres enfants Milandre, née en 1905, et Michel-Ange, né en 1906, étaient encore des bébés.

36 *AmV*, f°s 234-235.

37 Camille Mauclair, cité par Frédéric Destremeau, *Louis Anquetin, ou la passion d'être peintre*, Paris, 1991, p. 123.

38 *Anquetin. La passion d'être peintre*, cat. expo. Paris, galerie Brame et Lorenceau, 26 mars-20 avril 1991 ; voir la préface de Frédéric Destremeau, pp. 11-12.

39 Émile Bernard, « Les rénovateurs de l'art. Louis Anquetin », *La Rénovation esthétique*, septembre 1905, pp. 271-274 ; Rivière 1994, t. I, pp. 108-110.

40 Lettre de Bernard à Andrée Fort, [Marlotte, avant le 14 avril 1906], Paris, Custodia, 2002.A.402 ; McW 2012, n° 305. Comme Bourges, Bernard préféra le portrait de Zuloaga : « *Ignacio Zuloaga à qui j'avais fait connaître Élémir Bourges, a fait de lui le plus remarquable et le plus authentique portrait* », voir la préface introductive de Bernard aux lettres d'Élémir Bourges, in *Lettres à Émile Bernard de Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne…*, Paris, Éditions du Sandre, 2008 (3e éd.), p. 129, note 1.

41 Voir *Lettres à Émile Bernard…*, Tonnerre, 1926, *ibidem*, p. 127 sq.

42 Voir cat. expo. *Donation Paul Jamot*, Paris, musée de l'Orangerie, avril-mai 1941, n°s 2 et 3. Préface de Maurice Denis. Les dessus-de-porte par Bernard sont *La Toilette de Vénus* et *Hercule et Omphale* (chaque pendant : 108 × 110 cm), localisés au moment de l'exposition au château de Maisons, à Maisons-Laffitte.

43 Voir *Lettres à Émile Bernard…*, *op. cit.*, Tonnerre, 1926, pp. 155-157.

44 *Ibidem*, pp. 151-153.

45 Émile Bernard, « Vandalisme jacobin », *La Rénovation esthétique*, avril 1907, pp. 288-292. Un ami d'enfance de Bernard, Louis Libaude (Lormel), écrivit un article sur Barrès dans *La Rénovation esthétique* d'août 1908, pp. 189-195. Bien que la publication de ses lettres à Bernard soit promise sur la couverture des *Lettres à Émile Bernard…*, *op. cit.*, Tonnerre, 1926, il n'en figure aucune dans cet ouvrage. En 1906, Barrès fut élu député de Paris. Il était devenu le porte-parole des ultranationalistes.

46 Émile Bernard, « Aristocratisme », *La Rénovation esthétique*, juillet 1908, pp. 115-116.

47 Émile Bernard, « Le Résultat », *ibidem*, pp. 132-137.

48 Lettre de Cézanne à son fils, Aix, 12 août 1906, in Rewald 1937, pp. 282-283.

49 Lettre de Cézanne à son fils, Aix, 13 septembre 1906, *ibidem*, pp. 289-290.

50 Lettre de Cézanne à son fils, Aix, 22 septembre 1906, *ibidem*, p. 292.

51 Lettre de Cézanne à son fils, Aix, 15 octobre 1906, *ibidem*, p. 298.

52 Bernard acquit dix dessins, une sanguine, deux peintures et plusieurs gravures de Redon, ensemble pour 1 500 francs ; voir Kevin Sharp, « Redon and the Marketplace after 1900 », cat. expo. *Odilon Redon*, Chicago/Amsterdam/Londres, 1994-1995, p. 268 ; MRA (Mellerio Redon Account Books), 1, f°s 49v^os^-50v^o^ ; *Le Boulet*, 1878, fusain sur papier chamois, 41,8 × 36 cm, signé en bas à gauche, Odilon Redon, Paris, musée du Louvre RF 31735, r^o^ ; lettre de Bernard à Bonger, Tonnerre, 22 (?) février 1907 : « *Je vous remercie bien des 500 F* [...] *Comme vous le dites cette somme achève le paiement de la tapisserie et des toiles et dessins de Redon* », Amsterdam, RPK-Bonger, n° 85.

53 Carte postale de Bernard à Bonger, Laren, 27 juin 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 71.

54 Carte postale de Bernard à Bonger, Laren, 17 juillet 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 71 ; carte postale de Bernard à Bonger, Laren, 5 juillet 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 72.

55 Voir la note 52.

56 Lettre de Bernard à Bonger, Laren, 9 juillet 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 73 et lettre de Bernard à Bonger, Tonnerre, 15 août 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 76.

57 Lettre de Bernard à Bonger, Tonnerre, 15 août 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 76.

58 Lettre de Bernard à Bonger, Colombes, 25 novembre 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 79.

59 Lettre de Bernard à Bonger, Tonnerre, [décembre] 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 80.

60 La fabrication de la tapisserie fut probablement une coopération entre Émile Bernard et Andrée Fort. Dans le coin supérieur droit, ses initiales apparaissent en grandes capitales, alors que le *a* et le *f* entrelacés en italique certifient la contribution d'Andrée.

61 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, 13 juin 1907, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 87 ; McW 2012, n° 319.

62 « Défense de la peinture contre les arts libéraux par Léonard de Vinci », *La Rénovation esthétique*, février 1907, pp. 171-174 ; mars 1907, pp. 217-234 ; avril 1907, pp. 283-287 ; mai 1907, pp. 6-10.

63 Lettres de Bernard à Bonger, Tonnerre, 15 janvier 1907 et 22 février 1907, Amsterdam, RPK-Bonger, n°s 82, 85.

64 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, 13 juin 1907, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 87 ; McW 2012, n° 319.

65 Lettre de Bernard à Bonger, Tonnerre, 5 août 1907, Amsterdam, RPK-Bonger n° 88 ; McW 2012, n° 321.

66 Il s'agit d'Élisabeth-Émilienne, qui naîtra le 5 janvier 1908.

67 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, 23 octobre 1907, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 89 ; McW 2012, n° 322. Carte postale de Bernard à Bonger, Paris, 3 novembre 1907, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 90.

68 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, c. 29 décembre 1907, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 91.

69 Carte postale de Bernard à Bonger, Tonnerre, 3 juin 1908, et carte postale de Bernard à Bonger, Lille, 20 juin 1908, Amsterdam, RPK-Bonger, n°s 93, 94.

70 Lettre de Bernard à Andrée, Lille, 27 juin 1908, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 187-189 ; McW 2012, n° 324.

71 Lettre de Bernard à Andrée, Lille, [fin juin 1908], BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 194-196 ; McW 2012, n° 325.

72 Carte postale de Bernard à Bonger, Anvers, 3 juillet 1908, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 95 ; lettre de Bernard à Andrée, Dordrecht, 7 juillet 1908, BCMN, Ms. 374 (5.1), f°s 191-192.

73 Il peignit également les portraits de Sara De Swart, de Mademoiselle Kerckhoff et d'une petite fille, mais ceux-ci ne sont pas encore reparus ; lettre de Bernard à Andrée, Amsterdam, juillet, BCMN, Ms. 374 (5.1), f° 193.

74 Daniel Wildenstein, *Gauguin. Premier itinéraire d'un sauvage. Catalogue raisonné des peintures (1873-1888)*, Milan, Paris, Skira/Seuil/Wildenstein Institute, 2001, vol. I, n° 137, et Fred Leeman, *Odilon Redon and Emile Bernard. Masterpieces from the Andries Bonger Collection*, Amsterdam, Van Gogh Museum/Waanders Publishers, 2009, n° 90.

75 Fred Leeman, *Odilon Redon and Emile Bernard. Masterpieces from the Andries Bonger Collection*, Amsterdam, Van Gogh Museum/Waanders Publishers, 2009, n° 18.

76 Lettre d'Émile Bernard à Andries Bonger, Paris, 14 juillet 1909, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 110 ; McW 2012, n° 339 : « *J'ai vu celui-ci* [Redon] *qui m'a dit qu'il avait trouvé mon panneau chez vous un peu fort en couleurs. Si vous êtes de cet avis, il suffira de mettre de la poudre de* terre d'ombre naturelle (*chez le M. de couleurs à peindre les maisons) dans de l'encaustique et de couvrir le panneau et ensuite l'essuyer avec cet enduit. Cela atténuera beaucoup et rendra au tout un ton obscur.* [...] *Sous ce rapport étant un peu resté oriental j'ai pu froisser votre œil* [...]. *Cela patine les tons et ne peut pas nuire. Mettez assez de poudre d'ombre. On l'essuie de volonté et faites, après cela, frotter le panneau à la brosse à cirer.* » Un an plus tard, alors qu'il était à Bruxelles pour l'exposition « des Flamands anciens et modernes », Bernard proposa à nouveau de venir patiner le panneau. Il lui demandait l'hospitalité pendant trois jours pendant lesquels il lui serait possible de traiter le cadre du miroir, voir lettre de Bernard à Bonger, Paris, 22 juin 1910, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 117.

77 Lettre d'Andrée Fort à Émile Bernard, Tonnerre, 4 avril 1906, coll. part.

78 Carte postale d'Émile Bernard à Andries Bonger, Paris, 16 septembre 1908, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 99.

79 Lettre d'Émile Bernard à Andries Bonger, Tonnerre, 15 octobre 1908, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 103 ; lettre d'Émile Bernard à Andries Bonger, non datée, première moitié d'octobre 1908, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 101 ; lettre d'Émile Bernard à Andries Bonger, Tonnerre, 6 janvier 1909, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 106.

80 Exposition avec l'artiste norvégienne Borghild Arnesen (1870-1950), du 16 mai au 8 juin.

81 Lettre de Bernard à Bonger, Tonnerre, 6 janvier 1909, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 106 ; McW 2012, n° 331.

82 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, [c. 2 juin 1909], Amsterdam, RPK-Bonger, n° 109 ; McW 2012, n° 338.

83 Les dernières remarques de Bernard se réfèrent clairement au fait que Bonger aimait beaucoup le travail de Cézanne. Bonger dut être surpris par cette réfutation véhémente du « vieux maître », d'autant plus que les derniers tableaux apportés par Bernard montraient de façon évidente l'impact de Cézanne sur son œuvre. Lettre de Bernard à Bonger, Paris, [2 juin 1909], Amsterdam, RPK-Bonger, n° 109 ; McW 2012, n° 338.

84 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, 22 mai 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 70.

85 Lettre de Jo Cohen Gosschalk au Dr Gachet, 28 octobre 1906, Archives VGM, n° b2141.

86 Lettre de Bernard à Bonger, Tonnerre, c. décembre 1906, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 80.

87 Voir Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Munich, Prestel, 1974, t. 2, pp. 191-192. Le catalogue mentionne les peintures suivantes : n° 99 *Wasserträgerinnen* ; n° 100 *Idem* ; n° 101 *Vor der Kirche* ; n° 102 *Moulin-Rouge* ; n° 103 *Selbstbildnis*.

88 *La Rénovation esthétique*, août 1907, p. 223. Un article de Louis Thomas dans *La Phalange* est cité ici, affirmant que « plusieurs pensent même que Bernard est mort vers l'an 1896 ou 1898 ».

89 Voir Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions*, *op. cit.*, vol. II, pp. 211-213. Le catalogue mentionne les peintures suivantes : n° 47, *Moulin-Rouge* ; n° 58, *Milkmaids*, tempera ; n° 63, *Self portrait* ; n° 72, *Cour d'amour*.

90 Sur la relation de Miloš Marten et Émile Bernard, voir John A. Stuart, *Correspondance d'Émile Bernard avec Miloš Marten. 1908-1914*, thèse de doctorat de l'Université de Paris (dactylographiée), 1970, publiée en 1974 à Arlington, The University of Texas. Nous nous appuyons largement sur cette excellente étude de John A. Stuart dans ce chapitre. Voir aussi le résumé des éléments les plus importants de sa thèse : « Émile Bernard et l'avènement de la peinture tchèque du xxe siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1972, pp. 297-304.

91 Borghild Arnesen (1872-1950) était une élève d'Armand Point à la maison Haute-Claire, à Marlotte ; voir l'exposition de Rotterdam : A.B.G.M. van Kalmthout, *Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914*, Hilversum, 1998, p. 155.

92 *Moderní revue* XIX, pp. 440-450 in Stuart 1970, p. 4.

93 « La passion de l'art », *Mercure de France*, septembre 1895, pp. 308-319, repris dans *Réflexions d'un témoin de la Décadence du Beau*, 1902, pp. 162-180 ; in Rivière 1994, II, pp. 60-69 ; dans la *Moderní revue*, l'article fut illustré par une reproduction de la gravure sur bois de Bernard *Dans un jardin* (1890, Morane 2000, n° 24).

94 Lettre de Miloš Marten à Zdenka Braunerová, 1er avril 1908, in Stuart 1970, p. 8.

95 Lettre de Miloš Marten à Zdenka Braunerová, 3 mars 1908, *ibidem*.

96 *Moderní revue*, XX, p. 471, *ibidem*, p. 9.

97 Lettre de Bernard à Miloš Marten, Tonnerre, 31 août 1908, *ibidem*, pp. 90-94. L'inscription en latin avait été inventée par Jacques Tasset, de Tonnerre, latiniste et numismate, qui avait contribué quelquefois à *La Rénovation esthétique*.

98 Lettre de Miloš Marten à Bernard, Prague, 4 septembre 1908, *ibidem*, pp. 95-97.

99 Voir texte plus haut et note 80.

100 Lettre de Bernard à Miloš Marten, Laren, 16 juillet 1908 ; lettre de Bernard à Miloš Marten, Amsterdam, 27 juillet 1908, in Stuart 1970, pp. 78-79 et 80-85, et McW 2012, n° 326.

101 Exposition *French Impressionism*, Prague, Mánes : n° 129, *Spanish landscape* ; n° 130, *Courtyard of Spanish castle* ; n° 131, *Music*. Voir Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, *op. cit.*, t. 2, p. 226. Cette exposition avait été organisée par le critique F.X. Salda, prédécesseur de Marten à la revue *Volné směry*, avec l'aide de Camille Mauclair ; voir Stuart 1970, p. 23.

102 Lettre de Miloš Marten à Bernard, Prague, 3 octobre 1908, in Stuart 1970, pp. 97-98.

103 Lettre de Miloš Marten à Bernard, Prague, 10 octobre 1908, *ibidem*, pp. 105-106.

104 Lettre de Bernard à Miloš Marten, [Paris], 15 décembre 1908, *ibidem*, pp. 128-130 ; McW 2012, n° 330.

105 [Jindrich] Hantich, « L'art français à l'étranger », *Gil Blas*, 31 janvier 1909, p. 2.
106. H., « Échos », *Journal des Débats*, 1er février 1909, p. 2.

107 Lettre de Miloš Marten à Bernard, Prague, 11 février 1909, in Stuart 1970, p. 156.

108 Lettre de Miloš Marten à Bernard, Prague, 8 février 1909, *ibidem*, p. 158.

109 Lettre de Bernard à Miloš Marten, Paris, 20 février 1909, *ibidem*, p. 165. La version édulcorée fut traduite et publiée dans *Moderní revue*, par Arnošt Procházka, en mars 1909, *ibidem*, pp. 35-39 ; pour la version originale, voir Émile Bernard, « Explications », *La Rénovation esthétique*, juin 1909, pp. 80-84 ; in Rivière 1994, II, pp. 227-229.

110 Miloš Marten, « Gloses en marge de l'exposition », *Moderní revue*, XXI, pp. 308-312, traduction in Stuart 1970, p. 40.

111 *Ibidem*.

112 Bohumil Kubišta, *Volné směry*, XIII, pp. 80-81 ; voir Stuart 1970, pp. 43-51. Kubišta allait, après avoir produit une variante non aboutie d'expressionnisme inspiré de Munch, se rallier finalement au groupe Die Brücke à travers un mélange peu convaincant de cubisme synthétique et d'expressionnisme.

113 *Ibidem* et Stuart 1970, p. 46.

114 Stuart démontre que l'erreur provient d'une interversion des titres de ces tableaux dans le catalogue. Voir Stuart 1970, pp. 46-47.

115 *Ibidem*, pp. 43-51.

116 Arnošt Procházka, [« L'exposition des œuvres d'Émile Bernard et son enseignement. Quelques gloses »], *Moderní revue*, XXI, février 1909, pp. 219-226. Voir Stuart 1970, pp. 47-48.

117 Voir Émile Bernard, *La Connaissance de l'art*, plaquette à l'usage des étudiants, Paris, à *La Rénovation esthétique*, rédigée en 1922 et parue en 1935.

118 Voir Stuart 1970, p. 49.

119 Émile Bernard, « La méthode traditionnelle », *La Rénovation esthétique*, avril 1909, pp. 283-295, in Rivière 1994, II, pp. 219-226.

120 « *Il est un maître* [...] *il m'a donné l'espoir d'une renaissance française* », avait écrit Bernard à propos de la sculpture *Désir* de Maillol exposée au Salon d'Automne de 1907 dans « Réflexions à propos du Salon d'Automne », *La Rénovation esthétique*, décembre 1907, pp. 59-68, in Rivière 1994, II, pp. 177-182.

121 *Moderní revue*, XXI, février 1909, p. 219, in Stuart 1970, p. 50, note 1. Bernard n'était lui-même pas satisfait de son tableau : il déplore de ne pas avoir eu « *le plaisir de réussir cette composition, que j'ai toujours désiré reprendre* », *AmV*, f° 234.

122 Il cite par exemple les propos de Gauguin que Charles Morice rapporte dans son article : « Bernard fera un jour du Benjamin Constant », in Stuart 1970, p. 50.

123 Toutes les citations de la critique de Kubišta proviennent du texte français de Stuart 1970, pp. 42-51.

124 Stuart 1970, p. 52.

125 *Ibidem*, p. 51.

126 Voir notes 80 et 91.

127 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, 17 mai 1909, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 108 ; McW 2012, n° 336.

128 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, 14 juillet 1909 Amsterdam, RPK- Bonger, n° 110 ; McW 2012, n° 339.

129 Lettre de Bernard à Bonger, Paris, 25 novembre 1913, Amsterdam, RPK- Bonger, n° 126 ; McW 2012, n° 353.

130 Émile Bernard, « Ma Mère », *La Rénovation esthétique*, mars 1910, pp. 200-210.

131 Lettre d'Héloïse Bernard à Andries Bonger, Colombes, 19 février 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 1 ; lettre d'Héloïse Bernard à Andries Bonger, Colombes, 17 mai 1900, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 6.

132 Lettre d'Andrée Fort à Émile Bernard, Tonnerre, 19 mars 1906, coll. part.

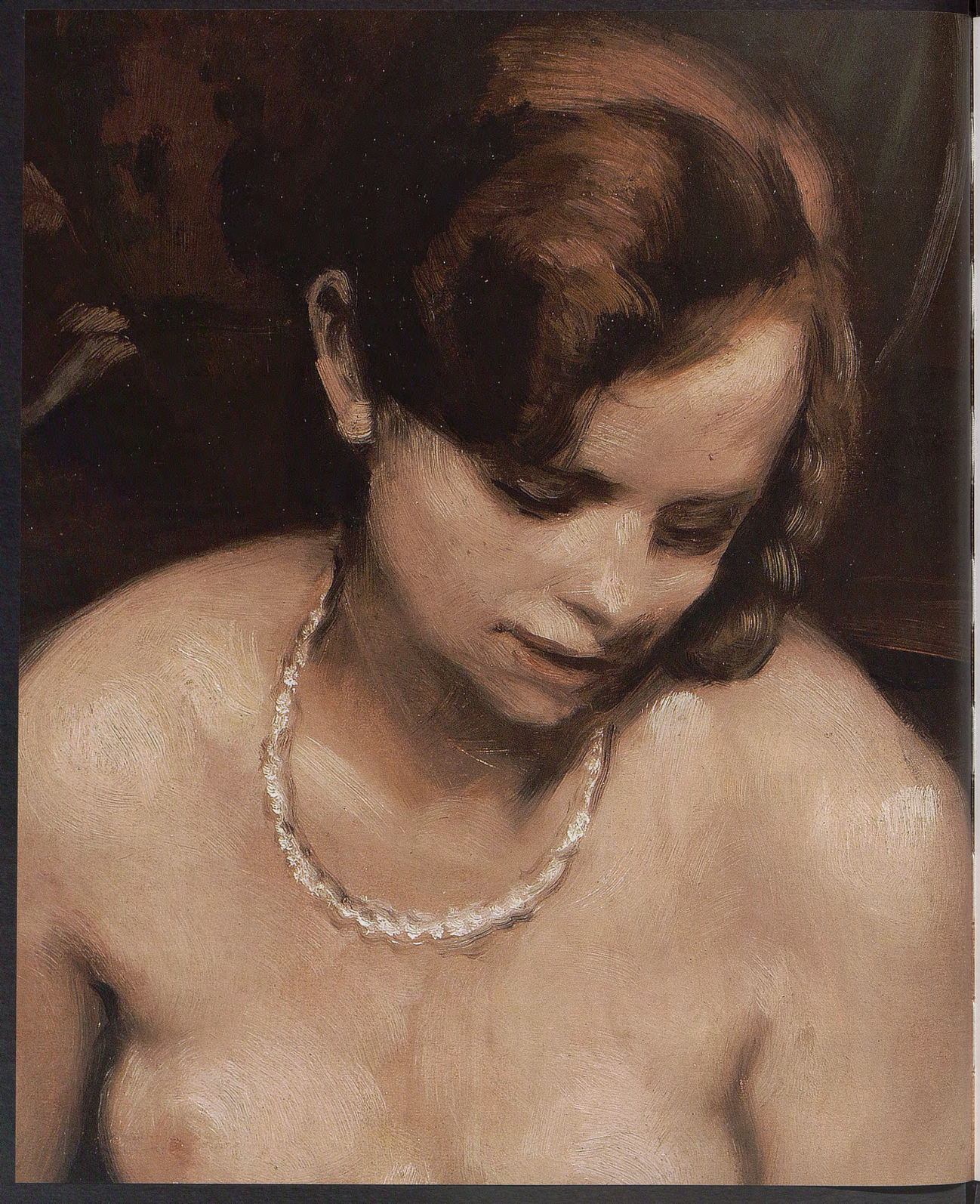
133 Lettre d'Andrée Fort à Bernard, Tonnerre, 25 mars 1906, coll. part.

134 Lettre de Bernard à Bonger, [Colombes], 2 mars 1909, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 107 ; McW 2012, n° 332.

135 Voir note 131.

136 E.B., « Confidences » (1912), in Rivière 1994, I, p. 14.

137 Bernard présenta ce déménagement comme indépendant de sa volonté, il était en effet dans l'obligation de trouver de la place pour les meubles de sa famille, *AmV*, f° 232r°.



Nu pensif
1932
(détail ill. 250)

Chapitre XV

L'Esclave nue
1910-1937

Pendant les années passées rue Cortot, Bernard a beaucoup développé un genre pictural, le nu, qui lui permettait d'allier deux de ses aspirations majeures : l'expression de la sensualité et sa recherche du Beau idéal. Ce thème avait en outre le mérite de perpétuer la tradition des grands maîtres. Bernard savait disposer d'atouts qui faisaient défaut à la plupart des peintres modernistes : de solides notions de l'anatomie humaine, la maîtrise des procédés des Vénitiens qui donnaient aux chairs éclat et luminosité et une connaissance approfondie, puisque maintes fois contemplées, des œuvres de Titien, Giorgione, Tintoret et Véronèse. Si les champions de la modernité s'extasiaient devant l'œuvre monumentale à l'indécision suggestive qu'étaient *Les Grandes Baigneuses* de Cézanne, Bernard, lui, avait vu le maître y travailler et l'avait trouvé très décevant. Ce tableau avait d'ailleurs suscité de sa part, en privé, un commentaire méprisant : « *Une chose effrayante tant par la laideur des formes que par l'impuissance à l'ensemble et l'ignorance de l'anatomie humaine*[1]. » Les défauts mêmes que Cézanne déplorait dans son œuvre étaient élevés au pinacle par les artistes de la jeune génération. Cette méprise devait être combattue. Bernard réalisa sans doute qu'à travers le nu, il pouvait montrer au monde ce qu'étaient le Beau idéal, la Perfection et le Savoir. Par conséquent, il appelle les nus qu'il expose à Prague en 1909, des « Compositions », comme s'il voulait expliciter que ces tableaux étaient faits pour définir ses idéaux et non pas pour amuser le public.

Lucie Hébert

Bernard choisissait ses modèles avec soin. Il ne prenait jamais de « pierreuse », mais recherchait toujours une beauté « *rêveuse et poétique* », qui lui suggère les « *formes spiritualistes de l'art* », selon son expression. Peu nombreuses étaient les élues qui répondaient à ses critères, il admettait donc que ses peintures pouvaient présenter « *quelques parentés* »[2]. Parmi ses modèles, Lucie Hébert, jeune fille sourde et muette, devait posséder les qualités requises car elle posa pour tous ses nus de 1908 à 1913. Elle avait fui sa famille du Creusot quand le mari de sa sœur avait tenté de séduire cette proie toute désignée. Dans l'*Aventure de ma vie*, sans toutefois mentionner son handicap, Bernard en fit une description affectueuse : « *C'était une nature très douce, portée à la vie pieuse et qui finit par s'engager en religion. Elle avait un fort beau corps, une honnêteté parfaite. Elle fut pour moi une véritable inspiratrice*[3]. »

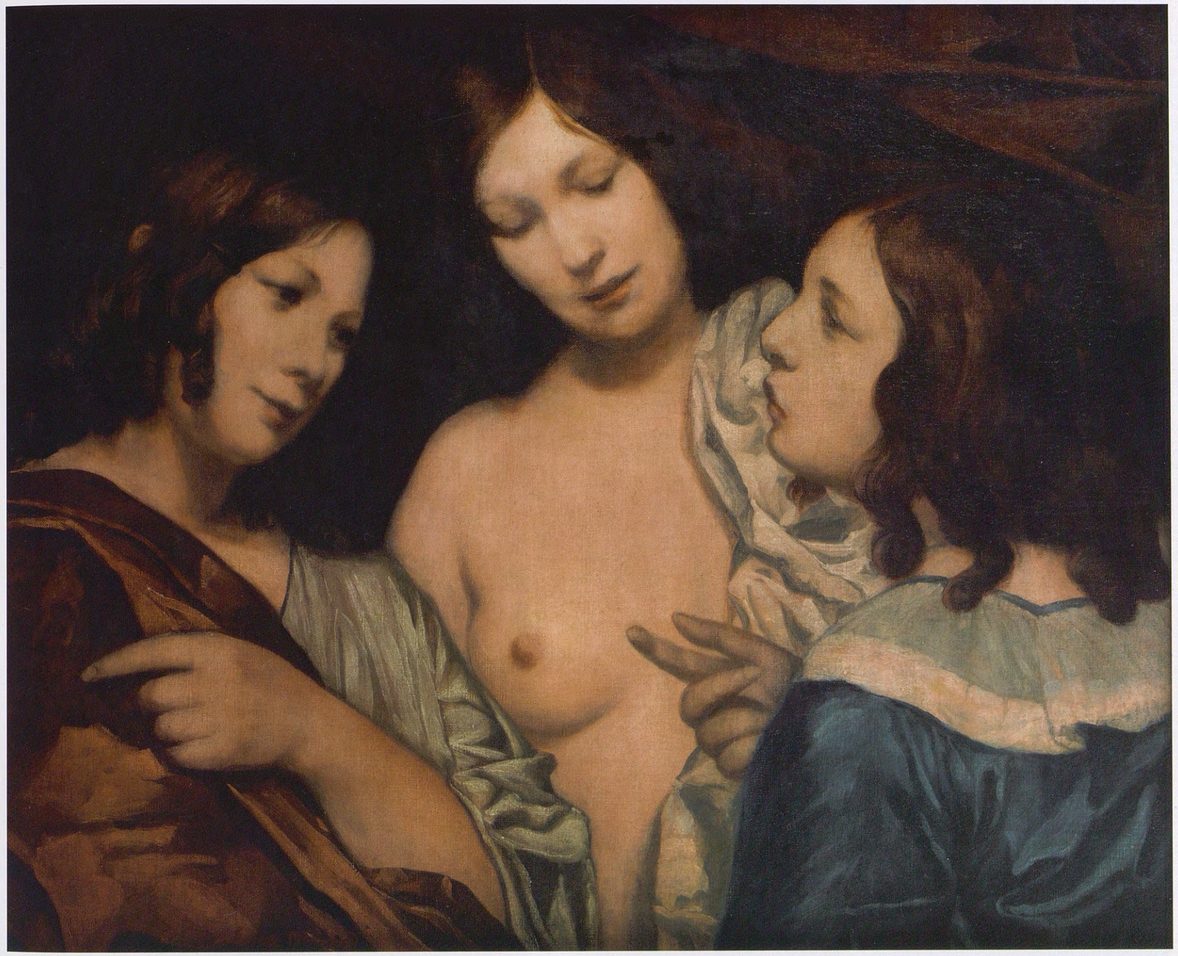
La toile intitulée *Lucia* était, selon Bernard, la plus réussie **[ill. 225]**. Cette œuvre la représente nue, à mi-corps derrière une balustrade, légèrement tournée vers la droite et regardant en souriant par-dessus son épaule gauche. Cette pose est une variation de la *Joconde nue* (Chantilly, musée Condé) autrefois attribuée à Léonard de Vinci. La technique diffère toutefois radicalement de cette dernière œuvre : en dépit d'une exécution sur une toile grossière, les gradations d'ombre et de lumière et le modelé en sont très subtils. Contrairement à la précision du trait qui caractérise la plupart des nus de Bernard, les contours s'estompent et se fondent ici en un effet de flou atmosphérique dans un arrière-plan d'un bleu turquoise, à la manière de Guerchin. L'œuvre dégage une vive sensualité comme si l'attachement

225
Lucia
1910, huile sur toile, 82 × 61 cm.
Collection privée.

du peintre au modèle lui avait fait oublier la rigueur de ses principes.

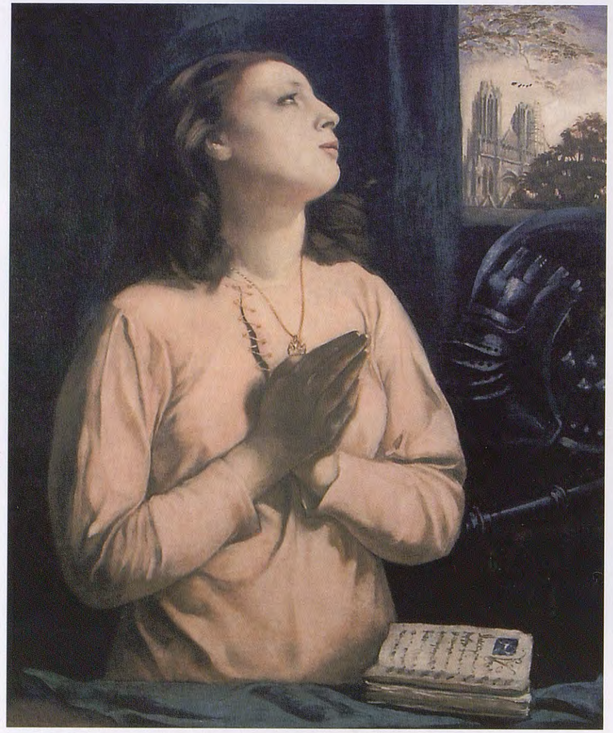
Dans une composition complexe de trois figures à mi-corps, Lucie a posé pour chacune d'elles **[ill. 226]**. Au centre, elle apparaît debout, nue, les yeux baissés, entourée de deux figures féminines vêtues, l'une à l'antique, l'autre en habit moderne. Leurs attitudes et leurs gestes suggèrent qu'elles sont engagées dans une conversation animée. La tonalité rouge qui baigne le tableau souligne le caractère vénitien de la composition. Le choix des couleurs donne au tableau une atmosphère d'opulence et de rêve qui fait penser à une « Conversation sacrée » terrestre, une discussion dont la Vérité nue apparaît au milieu.

Lucie Hébert fut aussi l'inspiratrice de tableaux religieux. En juillet 1912, Bernard rapporte être occupé à un tableau représentant *Jeanne d'Arc en prière*, qu'il réalisa sans doute pour célébrer le cinq centième anniversaire de la naissance de la Pucelle d'Orléans : « *J'ai travaillé avec Lucie à*

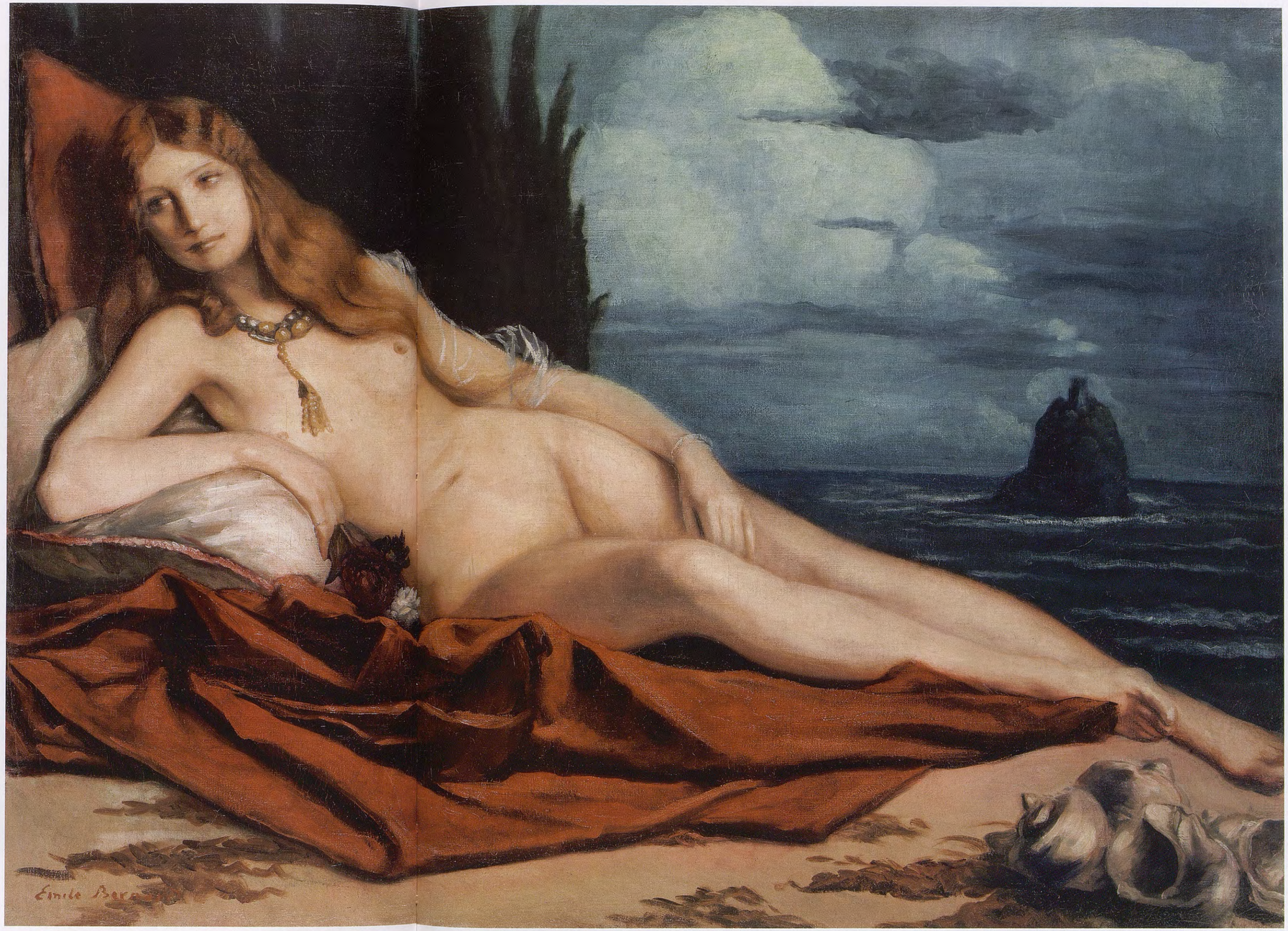


226
Conversation
1913, huile sur toile, 63 × 78 cm.
Collection privée.

une Jeanne d'Arc qui je crois sera une œuvre de mon âme[4].» Bernard l'a représentée accompagnée de ses attributs – un livre de prières et un casque – comme dans l'iconographie médiévale **[ill. 227]**. Par la fenêtre, on aperçoit la cathédrale de Reims où elle fit sacrer Charles VII en 1429 pour qu'il soit couronné roi de France. Jeanne en extase regarde vers le ciel et la lumière qui inonde son visage et son corps exprime l'inspiration divine. L'exécution de Jeanne d'Arc est très différente de *Lucia* : contrairement à la *Lucia* doucement estompée, les contours de *Jeanne d'Arc* sont très nets, comme les contours des œuvres des primitifs flamands qu'il évoque dans cette toile. Suivant son habitude, Bernard ne se bornait pas à un seul style, il se réservait des possibilités multiples dont il usait en fonction du sujet, au gré de son inspiration.



227
Jeanne d'Arc en prière
1912, huile sur toile, 78 × 64 cm.
Collection privée.



228
Nu au rocher
1913, huile sur toile, 100 × 143 cm.
Collection privée.

La gravité ou la sensualité de ces représentations du corps féminin contraste avec la légèreté de ton qui se dégage du grand *Nu au rocher* **[ill. 228]**. Telle une Vénus rousse échouée sur le rivage, la jeune femme repose sur une étoffe somptueuse, accessoire d'atelier qui rehausse le côté artificiel de la scène, souligné encore par un amoncellement de coquillages. La tonalité claire du corps est mise en valeur par un arrière-plan très sombre : des cyprès et une mer dominée par de lourds nuages, enserrant un *Toteninsel*[5] (*Île des morts*) inspirée de Böcklin, souvenir des tableaux admirés lors de son voyage en Europe centrale (chapitre XIV).

Armène Ohanian

Jusqu'en 1912, les séparations prolongées d'avec Andrée Fort, qui vivait à Tonnerre, n'avaient poussé Bernard qu'à quelques aventures éphémères avec ses modèles. Son équilibre fondamental restait sa compagne et ses enfants, comme en témoigne son hommage dans *La Famille* de c. 1908-10 **[ill. 213]**. Un simple banquet, organisé à l'occasion du Salon des orientalistes de 1913, allait tout bouleverser. Le clou de la cérémonie était le spectacle d'une jeune artiste d'origine arménienne, venue tenter sa chance à Paris sous le nom d'Armène Ohanian (1887-1976)[6]. Après s'être produite, d'après ses dires, à la cour du Shah à Téhéran et du Khédive au Caire, elle avait trouvé des admirateurs à Paris et était devenue la maîtresse du député Maurice Barrès qui s'était bientôt aperçu qu'Armène était moins éprise de sa personne que de sa notoriété et de ses relations, et l'avait quittée.

Bernard fut conquis par « *sa grâce, la particularité de sa nature, son caractère à la fois félin et câlin*[7] ». Elle aima tout de suite en lui « *le poète et l'homme qui avait connu et compris l'Orient* ». Et Bernard retrouvait en elle : « *Cet Orient quitté, apprécié et souvent regretté, dont l'âme m'avait pénétré, dont j'avais pris la défense devant l'envahissement des Européens* »[8]. Dans son sympathique portrait de l'artiste vieillissant[9], son ami Auriant se montre plus sceptique : « Le bel atelier du quai de Bourbon lui en avait imposé et elle supposa à Bernard un entregent qu'il était loin de posséder[10]. » Il tomba éperdument amoureux de cette « *créature distinguée, instruite et fragile* », qui semblait « *non une femme, mais la Femme ; non une étrangère, mais la civilisation même sous tous ses aspects* ». Elle personnifiait à ses yeux ces « *races mystiques* [...] *ascétiques et saintes, ne se vouant qu'au sublime de la prière et de l'extase* »[11] propres à l'Orient **[fig. 98]**.

229
Armène Ohanian jouant du luth persan
1913-15, huile sur toile, 73 × 104 cm.
Collection privée.

Fig. 98. Armène Ohanian, la danseuse persane, c. 1914, dans *L'Illustration*, 27 juin 1914. Collection privée.

Armène lui chantait des airs nostalgiques, mélancoliques, avec une expression triste et profonde qu'il essaya de restituer dans de nombreux portraits. Il la peignit s'accompagnant à la « guitare des Persanes » **[ill. 229]** dans des teintes d'une grande subtilité : une symphonie de gris contre un rideau à motif cachemire peint en glacis bleu-vert, avec ces touches fluides dont il avait acquis la maîtrise en Égypte. Il la représenta aussi « *songeuse, appuyée à son grand tambourin, clair comme la lune*[12] ». Dans ce portrait (collection privée), l'idée du bleu profond de la nuit orientale domine l'arrangement des couleurs. Il s'agit d'une étude de différentes nuances de bleu, où le profil éloquent du visage pâle d'Armène, aux yeux rêveurs, se détache sur un ciel crépusculaire. On retrouve l'effet atmosphérique saturé qu'il avait d'abord expérimenté avec le premier portrait de *Lucia* **[ill. 225]**.

Le goût de Bernard, pourtant homme expérimenté, pour les fantasmagories orientales et la sensualité exotique qui s'ajoutaient à sa nature passionnée, l'empêcha de voir le ridicule de sa situation. Auriant raconta un petit spectacle mis en scène par Armène et ses amis arméniens le 3 mars 1914, « un gala persan » dans lequel « elle voulut que son amant montât sur la scène ». « Déguisé en Persan, dans un décor formé de trois grands tapis […], il déplia son manuscrit et entama l'éloge de la danse persane et surtout de sa maîtresse arménienne. Il n'en finissait pas. Les spectateurs […] s'impatientaient. […] Barrès l'encouragea d'un "bravo" sonore et goguenard. » Armène mima en dansant des « "miniatures persanes", sortes de petits poèmes en prose de son inspiration » qui lui valurent dans *Le Figaro* « un compliment bien plus beau que ses propres "miniatures" »[13].

La peinture intitulée *La Danseuse persane à la cour* **[ill. 230]** pourrait être une illustration de cet événement. Armène exécute un de ses numéros de danse pour un prince des Mille et Une Nuits, tandis que Lucie, habillée à l'orientale, la regarde avec admiration. Une richesse chromatique extrême a été recherchée : du rouge flamboyant et du vert foncé pour le prince, repris dans une tonalité plus claire pour la danseuse, tandis que le bleu turquoise est réservé aux accessoires. L'arrière-plan obscur rehausse considérablement ces effets colorés. Éloigné de l'Orient, aussi bien dans le temps que dans l'espace, Bernard ne tendait plus, comme au Caire, à la représentation réaliste des « mœurs orientales ». Il acceptait désormais d'exécuter des images pittoresques et éthérées de l'Orient. Il est surprenant de constater ainsi qu'un peintre, qui avait presque totalement rompu, dans ses œuvres égyptiennes, avec l'aura de mystère et d'exotisme dont la culture occidentale enveloppait les traditions moyen-orientales, ait pu ainsi retomber dans ce piège sitôt de retour à Paris. Sous tous ses aspects, ce tableau est une comédie : le potentat oriental est un peintre du nord de la France ; la spectatrice, une jeune Française de la province ; la danseuse vient du sud de la Russie et est juste un petit peu plus orientale que cette jeune Hollandaise qui, à la même époque à Paris, se faisait appeler Mata Hari. Bernard, aveuglé par son amour, admirait néanmoins le spectacle exotique de la jeune femme au point de donner sur elle des conférences, tant à Paris qu'à Bruxelles[14].

230
La Danseuse persane à la cour
1914, huile sur toile, 118 × 180 cm.
Collection privée.

des *Prostituées du Caire*[18]. Dans un remarquable portrait, que Léonce Bénédite demanda pour le musée du Luxembourg[19] **[ill. 231]**, elle apparaît aussi en demi-mondaine calculatrice. Auriant a laissé de sa physionomie une fine description, que ce portrait confirme : « Petite, très brune, les lèvres minces, le nez charnu, elle n'était pas précisément belle. Son visage s'élargissait vers les pommettes, qui soulevaient ses joues, mais cela prêtait à des beaux effets de modelé. De grands yeux, très fournis de cils, l'éclairaient. […] Ses traits avaient été fortement marqués par les diverses expériences […] où l'avaient entrainée son tempérament asiatique et son ambition[20]. » Pour l'heure, la guerre l'attachait à un peintre qu'elle avait cru un personnage important et puissant mais qui, en réalité, se démenait pour survivre. Un artiste qui, en outre, avait fait d'elle le sujet de ses rêveries orientalisantes et de ses fantasmes érotiques.

La progression du front obligea bientôt Émile et Armène à descendre vers le sud, jusqu'à Villeneuve-lès-Avignon, où le peintre Charles Martel, ami de Bernard depuis son séjour vénitien, leur offrit l'hospitalité. À la grande surprise d'Armène, Andrée vint les rejoindre avec sa mère et les enfants, tout en s'installant discrètement à Avignon. Bernard commença à faire la navette entre l'appartement qu'il partageait avec Armène et celui qu'il avait loué pour sa famille. Bernard rêvait toujours de pouvoir concilier deux formes d'attachement affectif : à Andrée, mère de leurs enfants et mère pour les siens, l'unissaient les liens de l'amour et de la confiance, et à Armène, ceux de la passion, nourrie par sa beauté et le goût de l'exotisme. Le peintre occupait naturellement la place de l'astre de feu dans ce nouveau système solaire où les deux femmes remplissaient le rôle planétaire qu'il leur avait assigné. C'était compter sans le fougueux tempérament d'une jeune Arménienne indépendante, qui, déchirée par la jalousie, s'enferma dans sa chambre et entreprit de refuser toute nourriture pendant trois jours. Puis, elle se ravisa et alla se réfugier chez un autre peintre de Villeneuve, Yperman[21], qui habitait, avec sa femme, dans l'abbaye Saint-André. Elle refusa désormais d'adresser la parole à Bernard. Mais ils finirent par se réconcilier. Telle est la version des événements qu'en donna Bernard dans l'*Aventure de ma vie*[22].

Fidèle à son penchant pour réunir amour charnel et amour divin, Bernard exécuta un cycle de fresques dans l'ancien couvent, demeure d'Yperman. Il réalisa trois grandes peintures murales à la détrempe : *L'Annonciation*, *La Danse dans le Paradis*, *La Musique*. Alors que le premier sujet appartient à l'iconographie chrétienne, les deux autres sont des inventions de l'artiste. Il voulait représenter « *la réjouissance des anges au moment de l'incarnation du Sauveur*[23] ». On peut reconnaître les traits d'Armène parmi les anges musiciens, mais également de façon surprenante dans le visage de la Vierge de *L'Annonciation*.

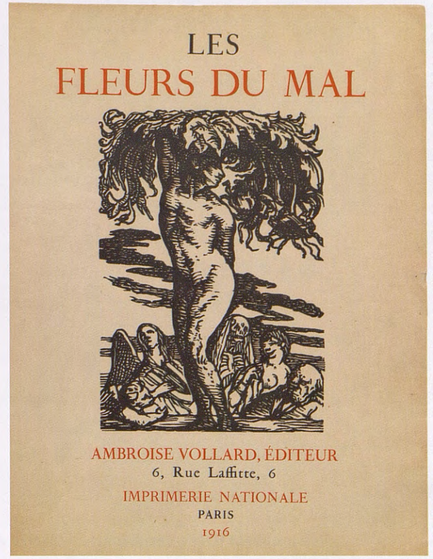
Armène souhaitait toujours aller voir sa mère et sa fille à Bakou, alors Bernard l'emmena à Marseille où ils passèrent un mois heureux, loin d'Andrée[24]. Les troubles dus à la guerre empêchèrent Armène de quitter Marseille et ils retournèrent à Paris. Finalement, l'intérêt que Bernard ne cessait de porter à sa famille à Tonnerre lui devint tellement insupportable qu'Armène le quitta définitivement à l'automne 1915. Il conta leur histoire dans *La Danseuse persane*, roman qu'il situa au xviie siècle, époque de son célèbre prédécesseur au quai de Bourbon, le peintre Philippe de Champaigne. Ce décalage dans le temps lui permit de s'exprimer plus librement quant aux événements et à ses sentiments[25]. Il sublima sa passion également par la peinture puisqu'il exécuta au moins quinze tableaux la représentant pendant leur liaison. Pour certains d'entre eux, il parvint à une concentration semblable à une transe que seul l'amour peut induire. Il confessa qu'il avait besoin de ces « *sentiments agités* » pour pouvoir créer. Armène « *comprenait le Beau* » et « *l'excitait à l'exprimer sous des formes spiritualisées* », selon ses propres termes[26]. Même après leur rupture, son génie à l'inspirer fonctionnait toujours.

Cette vision des événements provoqua la fureur d'Armène qui prit sa revanche dans *Les Rires d'une charmeuse de serpents* publiés en 1931 et décrivit – sans doute avec exagération – les épreuves imposées par le peintre. Ensorcelée par son esprit brillant « comme le mouton au serpent qui le fascine », elle avait commencé par voir en lui une incarnation du Christ. Il avait abusé de la situation et l'avait soumise à toutes sortes d'humiliations, en faisant d'elle sa servante et son modèle. Pendant sa grève de la faim, il l'avait menacée de lui « casser la gueule » et l'avait horriblement insultée. Armène avait parlé à Bernard de ses anciens amants sur un ton de dégoût tel qu'il aurait dû prévoir qu'il allait être lui-même soumis à un traitement semblable. Elle lui avait même confessé : « Le jour que je te haïrai, tu ne me reconnaîtras plus, ce qu'il y a de pire en moi, c'est la haine, et je ne puis moi-même m'en défaire »[27].

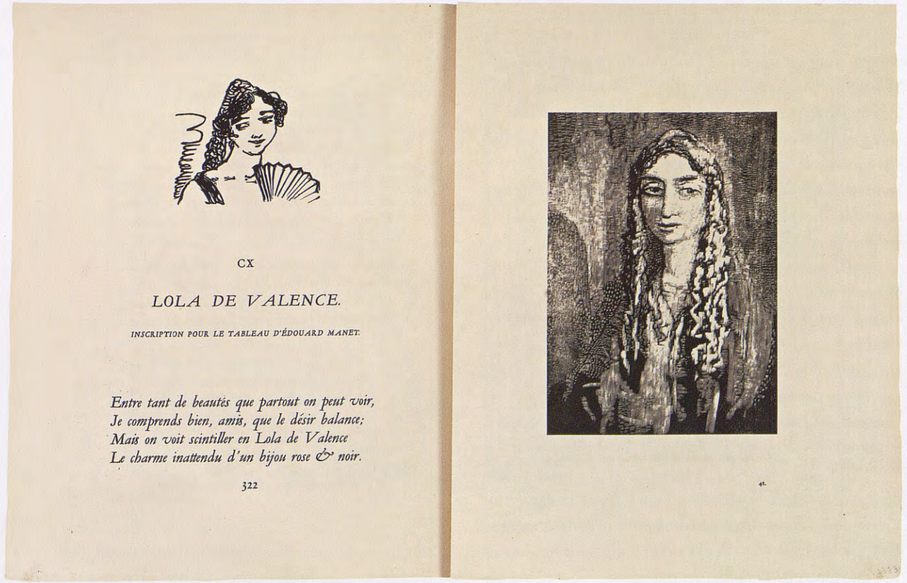
Andrée reprit bientôt sa place compromise et Bernard s'en réjouit ; il lui en fut reconnaissant, réalisant qu'il s'était égaré : « *Trouvant en elle la constance et le pardon de mon erreur, je repris notre vie commune.* » Il loua même « *sa générosité, qui n'entrava rien de ma passion, qui ne s'en révolta pas et supporta avec une patience angélique les pires blessures que son véritable amour eut à souffrir. Elle y gagna de me reconquérir tout à fait* »[28].

Bernard illustrateur

« *Mes poèmes de ce temps sont aussi empreints du charme qu'elle m'infusait*[29] », dira Bernard de son amour perdu. Il s'essaya à de grands cycles de poésie : *Faustus doctor*[30] et *Le Juif errant*[31]. Ce dernier projet, en particulier, le retint chez lui jour et nuit, pour compter finalement plus de cinq mille vers ; il ne devait le publier qu'en 1927, accompagné de ses propres xylographies. En 1916, Vollard fit enfin paraître l'édition des *Fleurs du mal*, pour laquelle il avait demandé des illustrations à Bernard dès 1901-1902. Bernard se souviendra de cet ouvrage, commencé en Égypte, dans une lettre à Andrée : « *Souviens-toi les premières planches hors texte faites au Caire auprès de toi, alors que tu me lisais Louis XVII ou que tu tapissais. Nos premiers rêves de possession et de tendresse sont là ; et tu peux en regardant ces images dire qu'elles ont été engendrées de notre passion. Elles en palpitent et en vivent à jamais*[32]. » Vollard avait d'abord pensé à des dessins que Bernard lui enverrait du Caire et qu'il confierait au graveur Tony Beltrand. Mais l'artiste lui avait fait parvenir une peinture qui avait désespéré le graveur. Vollard avait réagi en demandant à Bernard de réaliser lui-

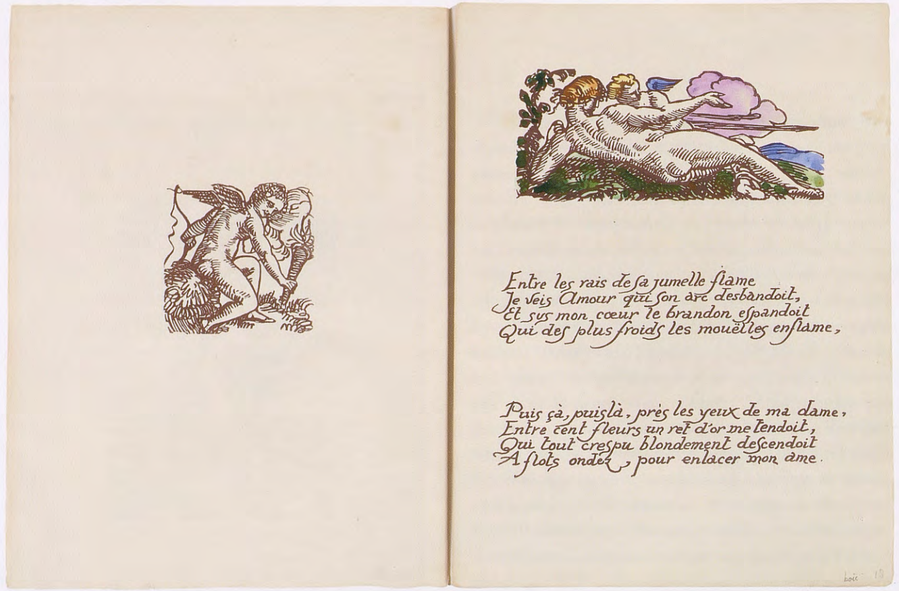


a



b

233 a et b
Xylographies tirées des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire
Paris, Ambroise Vollard, 1916.
a. Illustration de la page de couverture.
b. Illustration pour le poème « Lola de Valence », p. 322.

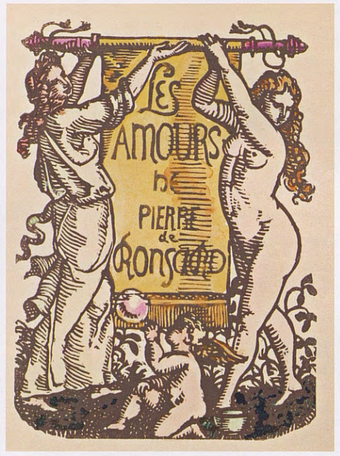


a

234 a et b
Xylographies tirées des *Amours* de Pierre de Ronsard
Paris, Ambroise Vollard, 1915.
a. Illustration pour le poème II tiré des « Amours de Cassandre ».
b. Illustration de la page de titre.

même vingt gravures sur bois pour le prix des quarante dessins initialement prévus[33]. L'artiste exécuta effectivement ces planches car seize xylographies illustrant *Les Fleurs du mal* furent exposées à Prague en 1909[34] (voir chapitre XIV). En fait, Vollard attendait le cinquantième anniversaire de la mort de Baudelaire pour faire paraître une nouvelle édition, les droits de l'éditeur du poète venant alors à expiration. L'événement devait par conséquent épargner à Vollard frais et tracas tout en lui assurant une publicité gratuite. En 1914, Bernard avait quasiment achevé ce travail colossal : trente-trois planches terminées furent exposées par les Imagiers modernes, société dédiée à la promotion de la gravure sur bois, au Cercle de la Librairie. Enfin, en 1916, Vollard publia *Les Fleurs du mal* sous leur forme définitive **[ill. 233 a et b]**, comprenant *Les Épaves*, agrémentées de trente-six gravures sur bois et trois cent vingt-deux vignettes par Bernard[35].

En même temps, le peintre avait entamé une nouvelle série d'illustrations pour Vollard, consacrées aux *Amours* de Pierre de Ronsard : dix-sept eaux-fortes et cent cinquante-huit gravures sur bois **[ill. 234 a et b]**. Comme il ne trouvait pas de caractère d'imprimerie qui puisse s'accorder selon son goût au texte de Ronsard, il proposa de le calligraphier et de le graver pour l'impression[36]. L'ensemble des gravures sur bois et du texte est imprimé en bistre, ce qui confère une belle unité à l'ensemble. Enfin, Bernard conçut cent



b

soixante-seize gravures sur bois médiévalisantes, destinées à illustrer les *Œuvres* de François Villon[37]. En réalité, la gravure des planches était principalement exécutée par André Maire[38], devenu son élève, et par Andrée Fort, ce qui faisait de ces éditions exceptionnelles une sorte d'activité familiale à Tonnerre, qui s'avéra beaucoup plus rentable que les

a

b

235 a et b
Xylographies tirées des *Œuvres de François Villon*
Paris, Ambroise Vollard, 1918.
a. Illustration de la page de titre.
b. Illustration pour le poème VIII tiré du « Petit testament », p. 6.

peintures. Il a été calculé que l'édition de Ronsard rapporta à elle seule 18 700 francs. Ces illustrations étaient vitales pour assurer une certaine aisance à la famille. Ainsi, du besoin matériel de Bernard et de la clairvoyance de Vollard qui l'avait engagé, sortit une série de publications qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'édition illustrée du début du xxe siècle[39]. Selon Charles Saunier, ces œuvres ont montré « toutes les capacités mentales de Bernard, et particulièrement son intelligence critique, dirigée non vers l'affirmation de sa personnalité à tout prix, mais exactement vers le contraire, l'ayant adaptée pour refléter l'esprit des auteurs eux-mêmes, la vision de leur temps[40] ». Dans cette entreprise, la versatilité stylistique de Bernard œuvrait à son avantage. Il se dégage des gravures sur bois des *Fleurs du mal* une atmosphère sombre, mélancolique, apparentée à l'art d'Odilon Redon, qui s'inspira lui aussi des poèmes de Baudelaire, tandis que les planches du Ronsard évoquent la clarté confiante de la Renaissance à la manière des bois de Jean Cousin ; quant à la poignante crudité de Villon, elle est traduite par de vigoureuses hachures, imitées de la gravure primitive **[ill. 235 a et b]**. Dans une lettre à Miloš Marten, Bernard précisait : « *Il faut non seulement que je satisfasse l'esprit de l'auteur, mais que je trouve le lien d'harmonie qui unit dans l'œil les caractères d'imprimerie au bois gravé*[41]. »

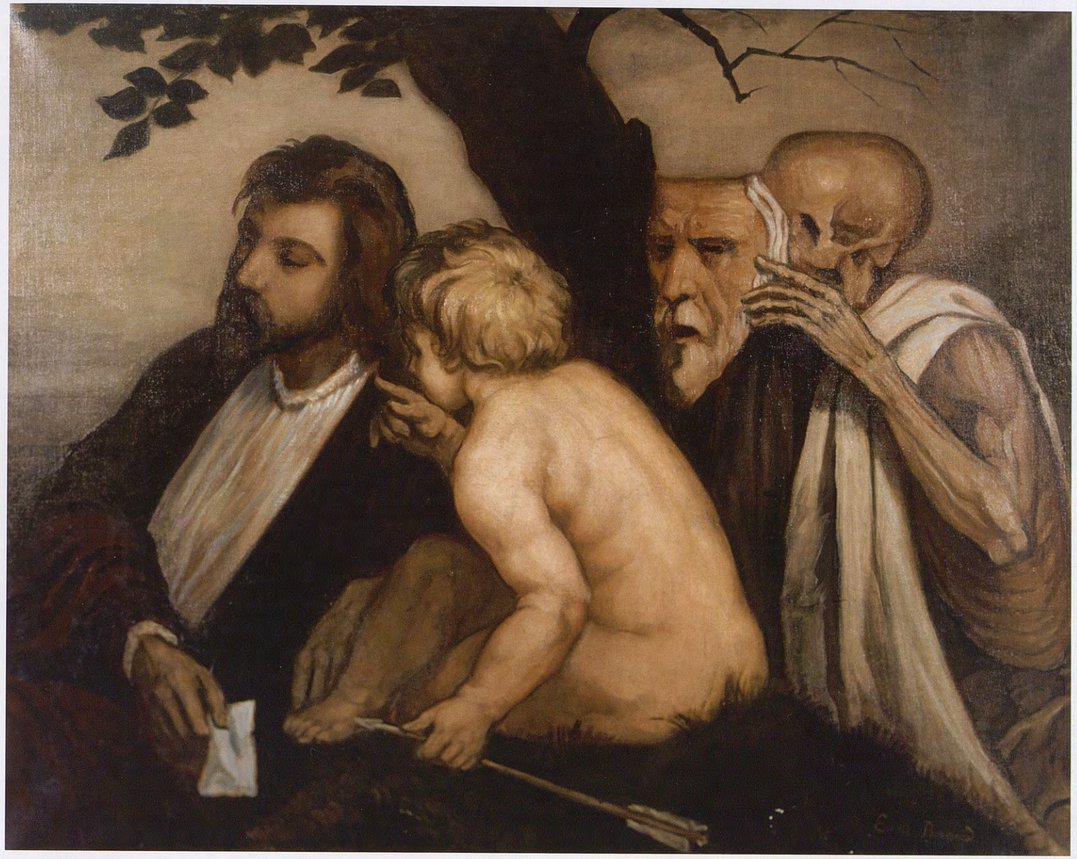
Malgré ces tâches exigeantes, Bernard trouva néanmoins le temps, au cours de ces dernières années de guerre, de peindre les environs de Tonnerre. Tandis que le canon tonnait au loin et que chaque jour le gigantesque massacre apportait son lot de nouvelles dramatiques, il peignait avec fébrilité : « *Je m'abandonne à la peinture. Il fait beau et nous avons des oiseaux, des fleurs, des parfums partout* », ajoutant, non sans mélancolie : « *On se croit heureux* »[42]. Il écrivit un poème sur le contraste entre l'innocente beauté de la nature et la cruauté de l'homme, entendant :

… avec effroi s'épouser dans l'espace
Les hymnes de la terre et la voix du canon[43].

Auprès des siens, il étudiait Michel-Ange, il rêvait d'un art plus noble que ce qui se vendait aisément à Paris ; il songeait à la composition d'immenses allégories dans lesquelles vices et vertus s'affrontaient. *La Vie, les deux âges* **[ill. 236]** est une œuvre dans le style vénitien, qui reflète sa situation d'alors[44]. Il la décrit dans une lettre : « *l'homme jeune et rêveur avec l'amour près de lui, tandis que la mort sous un masque de vieillard l'approche par derrière*[45]. » Bernard était encore l'un et l'autre de ces deux hommes. Il était temps pour lui, maintenant dans sa cinquantième année, de céder à ses inclinations sensuelles ou bien de réunir les fruits de son travail dans son œuvre grandiose. Malgré son énergie débordante, son optimisme et sa confiance en lui, il ne parvenait pas à se décider. Il éprouvait angoisse et doute au moment de choisir sa vraie destinée. Dans la crainte de l'échec, il écrivit une prière désespérée : « *À l'heure qu'il est, 1918, j'ai cinquante ans, j'ai produit environ deux mille tableaux, vingt livres, romans, critique, philosophie dont quelques uns seulement sont édités, près de mille gravures sur bois et eaux-fortes, plus de cent mille vers, plus de trois mille dessins : j'ai en outre innové dans le meuble, la sculpture et la tapisserie. J'ai fait connaître Cézanne et Vincent van Gogh. J'ai dirigé plusieurs revues d'art. J'ai parcouru dix nations, visité plus de cent musées, lu un grand nombre d'ouvrages et presque tous des chefs-d'œuvre. Je n'ai rien épargné pour connaître, faire aimer et défendre le Beau, pourtant je suis quasiment inconnu, on me marchande une célébrité que l'on donne au moindre faiseur de bagatelles, au premier ignorant venu. Si mes amis parlent de moi c'est avec crainte et ménagements, il semble qu'ils ont peur d'effaroucher les ombres. J'ai toujours agi franchement devant le talent et ma plume a été au service de toute qualité méconnue. Qu'ai-je donc fait au monde pour qu'il me repousse ainsi. Tout ce que j'ai révélé a pourtant réussi et les arts actuels vivent de mes découvertes… Alors ! Est-ce parce que j'ai toujours demandé la justice pour les autres qu'il ne reste plus que l'injustice pour moi ? Mon Dieu, si c'est votre volonté, qu'elle soit faite*[46]. »

Il se sentait profondément incompris et sous-estimé. Son activité fébrile des dernières années s'accompagnait sans doute de dépression. Il avait accompli plus que la plupart des hommes et donné le meilleur de lui-même, il s'attendait donc à ce que ses efforts soient récompensés. Il aurait pourtant pu retenir la leçon de Cézanne : que tous les travaux littéraires ou extérieurs à la création dont il se vantait, depuis la visite de musées jusqu'à la promotion d'autres artistes comme Van Gogh ou Cézanne lui-même, ne serviraient pas ses intérêts d'artiste. Ce dernier ne l'avait-il pas prévenu que la théorie et la critique, qu'il affectionnait tant, ne menaient à rien ? « Faites de la peinture, c'est là le salut », lui avait-il écrit. Sortir de cette situation désespérée était à portée de ses mains talentueuses.

Son inattaquable confiance en soi lui susurrait toutefois que son combat en faveur de l'art classique, fondé sur l'idéal du Beau, était la voie à suivre. Connaissant sa propension à passer d'un style à un autre, il lui fallait des convictions fortes pour garder la maîtrise de son évolution, en art comme dans la vie. Rien ne pouvait le dissuader de divulguer cette bonne parole ; toute concession à des pressions issues du marché ou d'une clientèle revenait, selon lui, à capituler. Il se devait de rester désintéressé à tout prix. Le monde de l'art parisien, désormais habitué à attendre des



236
La Vie, les deux âges
1918, huile sur toile, 96,5 × 120 cm.
Pont-Aven, musée de Pont-Aven.

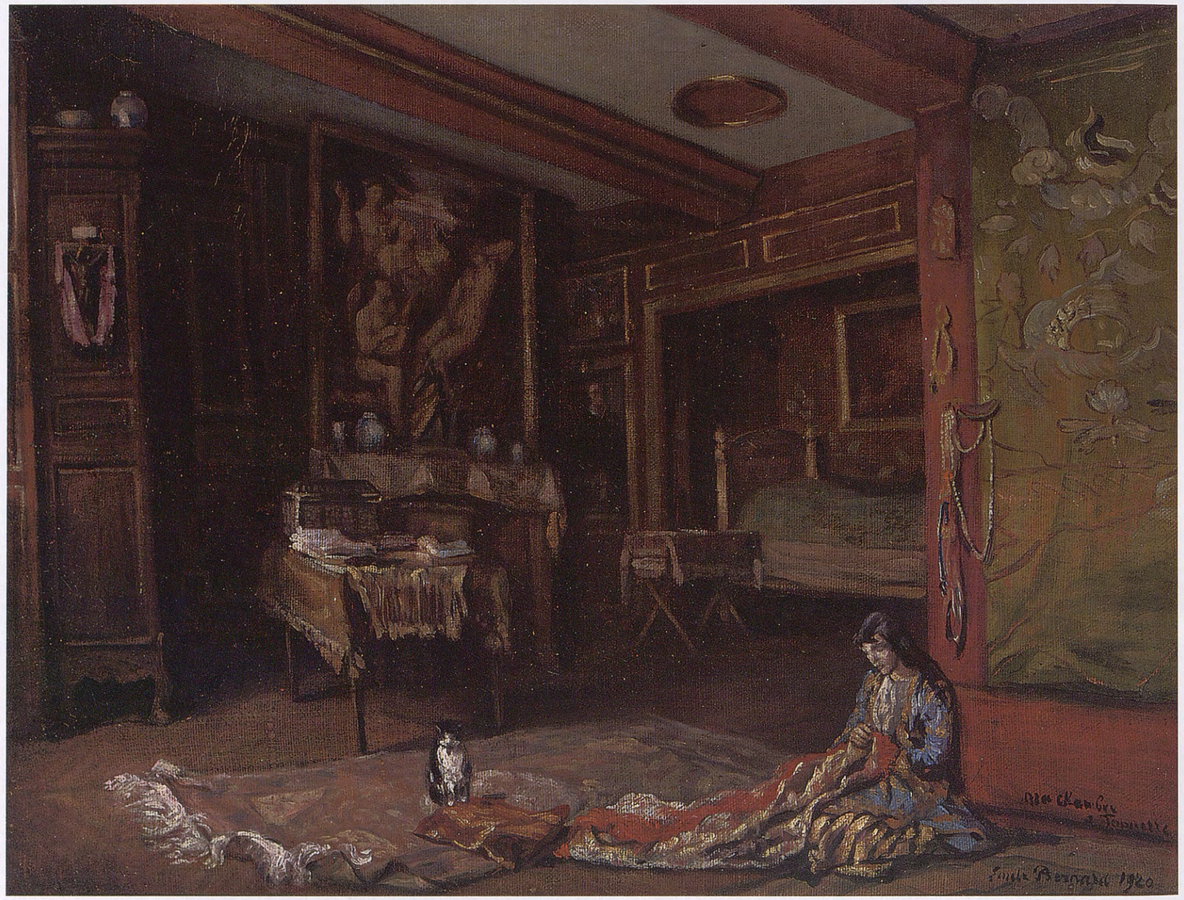
artistes modernes des œuvres insolites et déconcertantes, ne pouvait accueillir qu'avec réserve et ironie un art fondé sur les valeurs traditionnelles. Les critiques attendaient patiemment de voir comment l'artiste parviendrait à satisfaire les canons éternels du Beau qu'il définissait lui-même à grand bruit. Contempler l'incapacité de quelqu'un à atteindre les normes qu'il avait fixées lui-même, quand il est par surcroît si soucieux et critique du travail des autres artistes, était tout ce qu'il y avait de palpitant.

Par ailleurs, il avait montré, dans son attitude morale comme dans son art, une grande tendance au défi, voire à la provocation juvénile. Dans ses aventures amoureuses, notamment avec Armène Ohanian, il n'avait pas craint de se ridiculiser publiquement. Il n'y a aucune raison de douter de sa sincérité, mais il paraît légitime de se demander dans quelle mesure il avait conscience des forces en œuvre qui l'agitaient et qui aliénaient l'estime de ses camarades artistes, de ses marchands, et même de ses mécènes.

Il lui arrivait, comme dans une lettre à son admirateur Miloš Marten en 1908, de baisser un peu la garde, laissant entrevoir le fond de sa pensée : « *Ce que je fais est tout autre que ce qu'on demande.* » Son rôle était celui d'un précurseur, il n'en doutait pas : « *Je devance mon temps et vous verrez qu'il en sera de cette peinture comme de celle que je fis autrefois et qui se vend maintenant chez les Marchands.* » Effectivement, ses œuvres de jeunesse d'une modernité radicale, qu'il avait vendues en masse à Vollard en 1901, étaient alors exposées en Europe centrale, ce qui lui donnait certainement le

sentiment d'être déjà entré dans l'histoire de l'art. Bernard confiait à son ami tchèque, que son œuvre idéaliste connaîtrait la même fortune : « *Elle sera appréciée dans dix ans*. »

En ce temps de désespérance, la fille d'Andrée et d'Émile, Élisabeth (Émilienne de son vrai nom) fêta ses douze ans, faisant le bonheur de son père qui aimait ses blonds cheveux et ses yeux bleu clair. À Tonnerre, toute la famille s'amusait à monter des pièces de théâtre, que Bernard écrivait, ou bien des tableaux vivants dans lesquels les enfants portaient des costumes orientaux **[ill. 237]**. Lors de l'une de ces petites festivités, Bernard saisit l'opportunité de peindre Élisabeth **[ill. 238]** et réussit une œuvre merveilleusement vivante, pétillante même, et très séduisante. La charmante Élisabeth est représentée sur un fond sombre, portant une cape vert olive bordée d'or, coiffée d'un béret rouge profond orné d'une broche composée de plumes, dont la forme fait écho à ses mèches rebelles. Elle tourne vers nous son regard bleu, limpide, par-dessus son épaule



237
Ma chambre à Tonnerre
1920, huile sur toile, 66 × 86 cm.
Collection privée.

238
Élisabeth déguisée
1919, huile sur toile, 91 × 60 cm.
Collection privée.

gauche. Elle est vêtue d'une robe d'un rose délicat, qui paraît légèrement trop grande. Ses mains fines sortent de manches ouvertes, bordées de dentelle, pour tenir une canne à pommeau de cuivre. Comme son costume suggère quelque fantaisie historique, son père l'a peinte dans un style rembranesque, déployant son savoir-faire par des touches virtuoses.

Cette beauté aurait dû suffire à chasser de l'esprit du peintre tout souci d'allégorie compliquée, mais, tel Hercule à la croisée des chemins, Bernard devait encore choisir entre le Vice et la Vertu. Avec son assurance habituelle, il pensa pouvoir ne renoncer à rien et s'engagea simultanément dans plusieurs voies. Dans l'ensemble, la chair semblait triompher de l'esprit : il était irrésistiblement attiré par le nu. Puis des moments de culpabilité survenaient et, quand il sentait devoir maîtriser ses inclinations, il se mettait à rêver de compositions picturales grandioses qui établiraient une fois pour toutes sa renommée de sauveur de l'art occidental.

Montmorency, un lieu féerique

Il put échapper provisoirement à ce dilemme grâce à la soudaine possibilité d'acquérir une propriété médiévale à Montmorency, que lui signala une amie, Marie Duchateau **[ill. 239]**, dame d'un certain âge, mère de famille, qui écrivait de la poésie et habitait l'île Saint-Louis, au 32, quai d'Orléans. Bernard la connaissait depuis 1911 et, en gage de confiance mutuelle, lui avait envoyé un poème *Le Triomphe du Saint* qu'elle ne devait montrer à personne[47].

Comme Mademoiselle Coste en Égypte, elle était pour lui une confidente, une seconde mère pleine de sagesse et de compréhension, à l'opposé d'Héloïse qui l'avait accablé de ses soucis et de ses reproches. Depuis la mort de ses parents, elle lui apportait un soutien moral et en 1912 ils songèrent même à créer un commerce d'antiquités ensemble. Leurs rêveries partagées les portaient inexorablement vers le passé, notamment vers la Bretagne : « *La Bretagne vous enchante* […] *j'étais sûr que vous l'auriez aimée.* […] *Son peuple, ses monuments, ses sites, ses ruines, tout en elle est d'une éloquence profonde.* […] *C'est la Bretagne qui m'a révélé la France, ou plutôt le passé chrétien de la France unifiée*[48]. » Ils étaient comme deux âmes sœurs.

Madame Duchateau avait donc découvert un ancien site médiéval, Les Templiers, qui réunissait tout ce qu'ils aimaient : une abbaye gothique à demi en ruine, entourée d'un « jardin d'Éden » d'une très grande variété botanique car

239
Portrait de Madame Duchateau
1932, huile sur carton, 80 × 60 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

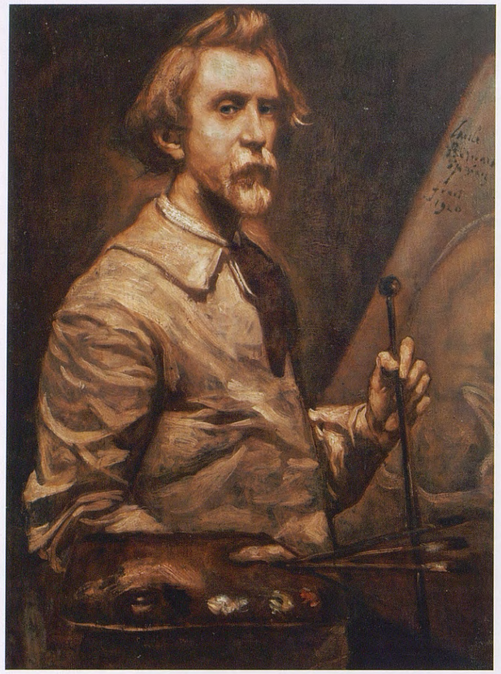
240
Arches en ruines aux Templiers
1920, huile sur toile, 82 × 100 cm.
Collection privée.

il avait été planté dans les années 1830 par l'éminent naturaliste français, Henri Milne-Edwards (1800-1885). L'endroit alliait les vestiges du Moyen Âge et la nature qu'ils chérissaient, « *une sorte de féerie*[49] ». C'était un lieu où ils pouvaient fuir le monde moderne, où Bernard pourrait se retrancher du monde : « *Je suis décidément fait pour mourir dans une solitude*[50]. » Ils purent le louer et Émile exulta : « *Vive Dieu. Le contrat pour les Templiers est signé*[51]. » En réalité, ils avaient voulu l'acheter pour le préserver de la démolition mais en vain, le bail de location n'était que d'une durée de deux ans. Bernard s'y installa avec ses enfants, tandis que Marie Duchateau résidait épisodiquement dans l'atelier parisien, quai de Bourbon, dont elle possédait la clef.

Fig. 99. Couvent des Templiers à Montmorency, carte postale. Collection privée.

Un ensemble de paysages, « *près de cent toiles*[52] », peints à Montmorency témoignent de la jubilation de l'artiste devant pareille harmonie de l'histoire et de la nature. Dans *Une promeneuse aux Templiers*, le soleil filtre à travers des arbres de toutes essences et de toutes couleurs et les clairières sont couvertes de fleurs. On aperçoit souvent, entre les arbres, des vestiges d'arcs gothiques qui constituent un imposant arrière-plan, au pied duquel de minuscules figures de femmes et d'enfants se promènent ou pique-niquent **[ill. 240 et fig. 99]**. On songe aux pastorales idylliques du xviiie siècle, à la manière de Fragonard.

Parallèlement à ces scènes bucoliques en famille, Bernard invitait aussi des modèles à poser pour lui[53].



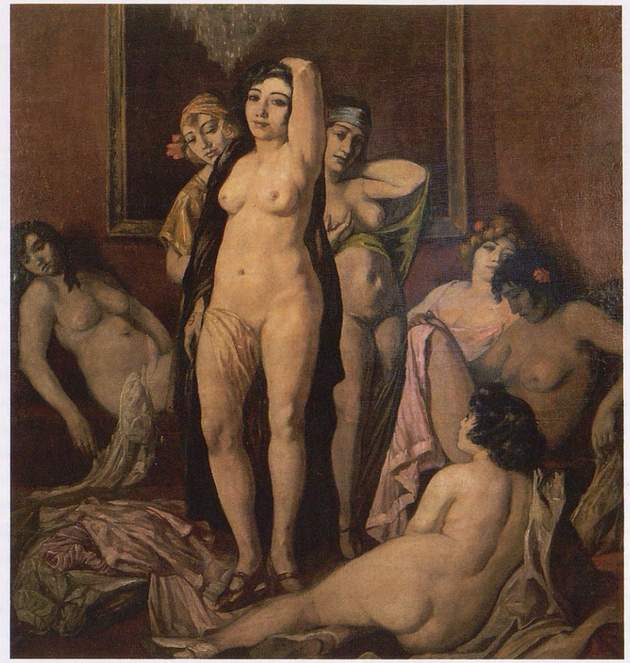
241
Autoportrait
1920, huile sur toile, 98,5 × 73,5 cm.
Collection privée.

Un saisissant autoportrait, datant de cette période, le montre debout derrière un chevalet, tenant sa palette d'une main, et l'appui-main de l'autre **[ill. 241]**. À nouveau, il opta pour une gamme colorée restreinte : rouge, vert, noir et blanc. Dans l'ensemble, l'œuvre est un tour de force de variations de brun, appliquées d'une touche nerveuse. Bernard nous considère, avec, dans le regard, comme l'expression d'une contrariété. La grande toile devant lui montre le dos d'un nu. La superbe de son portrait de 1912 semble avoir disparu ; l'homme peint ainsi trahit une certaine indécision, voire de l'inquiétude, de l'anxiété même. Ce n'était pas à des paysages qu'il songeait, mais à des nus, vers lesquels une plus haute ambition le poussait. Cette gravité se retrouve dans sa signature légèrement affectée : *Emile / Bernard / ipsius / fecit / 1920.*

Deux grandes toiles résultent de ses études de nus. Elles sont presque semblables, mais comportent de subtiles différences qui s'avèrent essentielles à la compréhension des motivations de l'artiste et des œuvres elles-mêmes. La première œuvre **[ill. 242]**, présentée dans le catalogue de la vente[54], sous le titre édulcoré, à l'exotisme inoffensif, d'*Odalisques*, montre en réalité un groupe de nus très réalistes dans des poses dévoilant peu ou prou leur anatomie. Vêtements et chaussures posés sur le sol sont tout à fait contemporains. La femme du milieu nous regarde d'un air de défi ; elle pose moins pour le peintre qu'elle n'exhibe ses charmes sous le regard du spectateur. Juste derrière elle, une autre, provocante, a saisi son sein, tandis que l'ennui a envahi celles qui sont allongées sur des divans. Selon toute probabilité, il s'agit moins de la représentation d'un harem oriental que de l'antichambre d'une des maisons closes fréquentées par Bernard. Dans *L'Esclave nue*, Bernard en donna une description saisissante : « *La* [femme] *principale est une grande figure blanche qui s'offre et se tord en un mouvement à la fois voluptueux et fatigué. Je ne sais quoi de contradictoire se sent dans son attitude. Elle semble un ange déchu repu des plaisirs de la terre qui cherchait encore le ciel. Derrière elle sont deux autres filles. Dans ma pensée elles représentent l'Afrique et l'Asie, alors que celle-ci figure l'Europe. Pour tout dire, ce tableau est un lupanar* […] *semblable à ceux que l'imagination peut nous peindre, alors que nous en avons vu plusieurs.* […] *Les filles qui le peuplent, prostrées, endormies, fatiguées* […] *ne sont que les diverses nuances de la vie d'une femme perdue*[55]. »

L'autre toile **[ill. 243]** est une reprise du même thème. Bernard exposa à la Biennale de Venise, en 1922, cette vaste composition qui représente la même scène mais dont toute trace de modernité a été éliminée, y compris le miroir et le lustre. Les modèles se languissent parmi des robes évocatrices de quelque vague époque reculée, ou peut-être d'un harem exotique mais dépourvu des habituels accessoires. L'attitude provocatrice de la figure centrale s'est transformée en une pose académique plus classique. Elle regarde vers le haut plutôt que vers le spectateur. Son corps a même perdu ses proportions réalistes au profit de celles d'une statue idéale, tandis que l'expression de la femme assise est passée de l'ennui au désespoir.

Ces distinctions sont révélatrices du changement de mentalité intervenu chez Bernard au cours des mois qui séparent ces œuvres. Le réalisme de la première version exclut tout jugement moral ; au contraire, l'aspect licencieux de la scène est décrit avec une certaine délectation ; ce sont des prostituées qui gagnent leur pain quotidien. En revanche, le classicisme de la seconde peinture implique un regard moral : les femmes sont là contre leur gré et elles en souffrent. Conscientes de leur destin, elles savent qu'elles sont et seront damnées. *Les Femmes damnées*, titre que Bernard a donné à cette deuxième version, est certainement inspiré de Baudelaire, dont un des poèmes interdits des *Fleurs du mal* et inclus ensuite dans *Les Épaves*, est intitulé ainsi. Ce choix témoigne de la fascination qu'éprouva Bernard pour le poète, fascination qui influa sur sa conception de la féminité.



242
Maison close
1920, huile sur toile,
174 × 163 cm.
Collection privée.

243
Les Femmes damnées
1922, huile sur toile, n.c.
Collection privée.

Le dernier grand amour

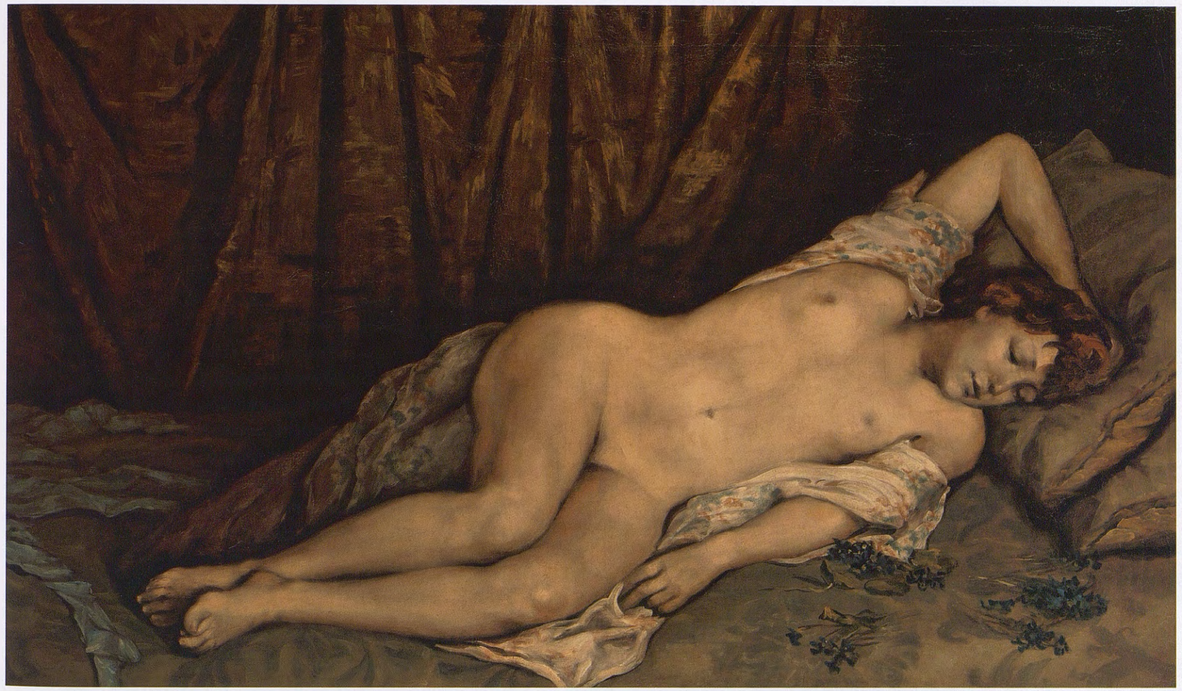
Cette ambiguïté envers les femmes constitue l'un des leitmotive de la vie de Bernard, qui décrivit les péripéties dramatiques de son dernier grand amour, dans son livre *L'Esclave nue*. Comme dans *La Danseuse persane*, la forme littéraire du roman lui a permis de restituer avec force la violence irrésistible de ses sentiments. Si sa précédente liaison avait été transposée au xviie siècle, le voile qui dissimule l'autobiographie est ici encore plus mince. Dans *L'Esclave nue*, le récit est présenté comme la confession d'un peintre vieillissant, Jean Sintange, à un homme rencontré par hasard dans une taverne. Bernard mentionne de façon succincte ce roman dans l'*Aventure de ma vie*, tout à la fois pour indiquer où retrouver les détails de cet épisode de sa vie et préciser que leur inclusion n'y serait pas appropriée. Le récit de ses mésaventures amoureuses se lit dans la longue introduction de son ami Auriant[56] à *L'Esclave nue* et *La Danseuse persane*. En ami fidèle, Auriant porte un regard à la fois amusé et distant sur la vie menée par Bernard et notamment sur la version romancée qu'il en a donnée dans ces deux romans.

Auriant lui rendit souvent visite dans les années 1930 et livra de son mode de vie une évocation très vivante. Dans son somptueux atelier, orné de ses œuvres et des souvenirs de ses nombreux voyages, le peintre menait une vie foncièrement frugale, étant resté à l'écart des succès de la réussite sociale et artistique. L'hiver, il gardait son pardessus car l'atelier était « médiocrement chauffé par un vieux poêle ». Il entretenait son intérieur lui-même, faisait les courses et la cuisine. Bernard était parfaitement lucide sur l'absence de concrétisation de ses grands rêves : « Méconnu lui-même, et le sachant, dédaigné et presque méprisé par les "jeunes" et ceux qui les prônaient, il supportait fièrement sa disgrâce présente, non pas avec résignation, mais avec la certitude désolante d'être le seul à avoir raison au milieu de ses contemporains qui ne savaient plus ce que c'était l'art. Depuis longtemps, il avait renoncé à convaincre qui que ce fût, et il écrivait, comme il peignait, pour sa seule satisfaction personnelle […]. Cet homme passionné avait atteint à la sérénité du sage[57]. » Il avait même étendu cette sérénité à sa vie amoureuse, suivant le précepte de Van Gogh qui, trop absorbé par son travail, savait pouvoir « se résigner de vivre comme un moine qui irait au bordel une fois par quinzaine[58] ». Bernard en avait découvert un, de l'autre côté de la Seine, 14, rue Mazet. Les filles, pratiquement nues, lui furent présentées dans un salon tendu de rouge ; il « choisit la plus jeune et la plus nue[59] ». Elle s'appelait Catherine Schwartz, ou Rina. Elle avait des cheveux blonds ondulés, coupés court. Malgré ses vingt ans, son corps était celui d'une adolescente. Cette jeune paysanne alsacienne était venue à Paris tenter sa chance, choisissant le moyen le plus facile de gagner sa vie. Séduit par la fraîcheur de son attitude, qu'elle adoptait d'ailleurs avec tous ses clients, Bernard tomba sous le charme et revint tous les jours. Le rituel séculaire commençait, l'issue en était connue d'avance, mais il devait néanmoins être répété sans fin. Bernard caressa le rêve d'affranchir cette jeune fille de son terrible sort. Elle prétendit d'abord être sensible à sa bonté mais, devant son insistance, lui demanda de patienter. Il était rongé par la jalousie. Puis, un jour, lassée de son obstination, elle consentit, en accord avec la sous-maîtresse, à venir de temps en temps dans son atelier du quai de Bourbon, ce qui lui permit d'estimer ce qu'elle pouvait soutirer à son amant tout en gardant ses habitudes rue Mazet – au grand dam de Bernard. Quand ce monsieur de soixante-cinq ans se présentait, la consigne voulait qu'on lui répondît qu'elle était sortie. Bientôt, ne saisissant plus l'intérêt d'aller à son atelier, elle lui fit savoir qu'elle ne voulait plus le voir. Désespéré, il envisagea de se jeter dans la Seine mais revint rue Mazet pour choisir une autre prostituée, qui lui dit que Rina l'avait vraiment aimé et qu'elle était retournée dans son village. Bernard la crut, soulagé, car, selon lui, « *le plus grand amour est celui que l'on ressentait dans l'âge mûr pour une fille perdue que l'on veut sauver*[60] ». D'un point de vue moral, il pensa avoir assuré son propre salut puisqu'il avait réussi à muer son désir charnel en charité chrétienne. C'est ainsi qu'Auriant relata l'épisode, d'après ce que Bernard lui avait confié de sa vie. Après la disparition de sa chère Rina, l'artiste entreprit d'écrire *L'Esclave nue*[61], remarquable nouvelle dans laquelle il tenta de disséquer avec une grande précision les sentiments qu'il avait éprouvés pendant cette période. Il changea le nom de Catherine Schwartz en Albane et la noirceur en lumière, livrant quelques réflexions surprenantes sur les femmes en général. L'ensemble de ces observations offrent un éclairage particulier sur ses nus de l'époque.

Dans ce roman, l'alter ego de Bernard, Jean Sintange, tente, sans doute avec un bonheur inégal, de convaincre par un tour de force que le désir qu'il ressent pour la jeune prostituée était un acte d'amour vertueux, qu'il s'efforça de transformer en démarche spirituelle : « *Je conçus donc, aussitôt que j'aimai Albane, le projet* […] *de la sortir du lieu où elle était esclave, pour la recueillir chez moi*[62]. » Il caressait l'espoir que ce projet ne serait pas vain puisque Rina, chrétienne, « *malgré les apparences de sa vie perdue, restait attachée à la foi*[63] ». Il ne s'agissait peut-être que d'un vœu pieux mais il était profondément convaincu qu'au fond elle avait besoin de lui. Ses raisons de vouloir la sauver étaient pures, car les autres la maltraitaient, même physiquement : « *La pauvre esclave me fit voir sur ses membres les traces de ces traitements sauvages.* […] *Je m'épouvantais de la rage de ces cannibales du vice, acharnés à déchirer de leur colère et de leur haine un corps aussi charmant*[64]. »

En tant qu'artiste, il était à même de voir dans l'apparence la manifestation de l'âme et de la beauté morale : « *La Peinture m'a conduit à cette pénétration, à tel point que je vois de la beauté où d'autres n'en aperçoivent pas.* […] *C'est ainsi que je cherche la vierge dans la prostituée*[65]. » Sa volonté de la secourir revenait à la contraindre, Sintange en convenait, mais se justifiait par des références divines : les lois de la Création et la Bible indiquaient tout à fait clairement que les femmes avaient été créées pour contenter les hommes. « *D'après la Bible, je tiens la femme pour la créature façonnée selon le désir de l'homme. Lui attribuer une personnalité analogue à la nôtre me semble erroné. Je me range à l'opinion que c'est l'homme qui agit sur la femme, et que selon celui qui la gouverne elle est tout ou rien*[66]. » Cette dépendance réduisait la femme à un état permanent de faiblesse, mais non sans raison car elle a des obligations qui la différencient foncièrement de l'homme : « *Elle est avant tout née pour être mère. Elle est faite pour inspirer l'amour et pour le donner.* » La femme avait cependant le choix entre deux rôles « *l'épouse ou l'amante* », et Sintange lui reconnaissait aussi le droit et la liberté de décider de se prostituer : « *Accordons à la femme, hors du mariage, la liberté de son corps. C'est un droit qu'elle acquiert en naissant. Qu'elle se donne ou se vende, cela ne regarde qu'elle.* » La société moderne essayait simplement de lui aliéner ce droit[67].

Bernard trouva un écho à ses propos dans un ouvrage de Léon Bloy[68] que Madame Duchateau lui avait adressé en 1923. Bloy avait uni un catholicisme fervent avec une vision originale du rôle de la femme dans la société ; il considérait qu'elle devait donner [aux hommes] une idée du Paradis, qu'elle se donne ou qu'elle se vende. Selon lui, la femme



244
Nu couché aux violettes
1930, huile sur toile, 95 × 165 cm.
Collection privée.

était belle uniquement de deux points de vue : « La Virginité sainte ou la Prostitution. La Sainte Vierge ou Sainte Madeleine. » Bernard était d'accord avec ce point de vue, et ajoutait : « *La prostituée ne vaut que repentante*[69]. » Le mérite de la prostituée réside donc dans sa volonté d'expier ses péchés.

Imbu de ces considérations, Sintange fut douloureusement meurtri que « *cette fille qui se vendait à tous se refusa à moi* » et n'accepta pas de le suivre. Bien sûr, pensa-t-il, « *qu'elle n'était point l'auteur de ce renoncement, que l'on avait autour d'elle cru prudent de la préserver de mon influence* »[70]. « *Cette pureté vers qui je l'appelle la rend honteuse de son état*[71] » ; en homme cultivé, il refusait la prostitution, mais « *traîne l'humiliation de cette félonie* […] *et demeure impuissant à en éviter les hontes et les dégradations*[72] ».

La nudité qui semblait plaider pour la reddition sans défense était donc à ses yeux la quintessence de la femme. C'est nue qu'elle exerce le mieux son pouvoir sur les hommes. Elle leur rappelle alors nos origines, l'état paradisiaque. Aussi, en peignant des nus féminins, les artistes peuvent-ils restituer ce sentiment de l'Essentiel. La première version du tableau correspondant à ce passage est ensuite évoquée par Bernard[73].

Fig. 100. Émile Bernard et Catherine Schwartz, le 8 décembre 1933 à Venise, carte postale. Collection privée.

Après qu'« Albane » eut quitté son sauveur, le confident à qui « Jean Sintange » avait conté son histoire se rendit à une exposition de ses œuvres. Il fut frappé par une œuvre correspondant au portrait que le peintre lui avait fait de sa bien-aimée. La description correspond au *Nu couché aux violettes* **[ill. 244]** : « *Elle représentait, grandeur du naturel, une jeune fille nue, couchée sur un lit semé de fleurs et d'étoffes diverses. Elle était blonde, ses cheveux retombaient en pluie d'or, sur son front, mettant une couronne autour de sa tête.* […] *Malgré sa fidélité au modèle, le peintre l'avait transfiguré, traduisant autant de son âme qu'il avait emprunté à la réalité.* » Le spectateur fut saisi d'une violente émotion : « Il avait accompli le miracle de se survivre en celle qu'il aimait[74]. »

Ces lignes allaient contenir une vérité beaucoup plus poignante que ne le pressentait Bernard lorsqu'il les écrivit et les soumit à l'éditeur du *Mercure de France*, vers la fin de 1930. S'il avait su que Rina reviendrait miraculeusement pour disparaître tragiquement à jamais, il aurait peut-être modifié son roman. Après une absence de plus de trois ans, Catherine Schwartz frappa un jour à la porte de l'atelier de Bernard[75]. Le couple, à nouveau uni, partit pour l'Italie et, à Rome, ils communièrent ensemble à Saint-Pierre **[fig. 100]**. Comme chez la fidèle servante d'*Un cœur simple* de Flaubert, leur attirance physique se mua progressivement en extase religieuse. Bernard fit poser Rina en sainte Thérèse de Lisieux pour peindre un ex-voto. Il l'emmena aussi à Venise, où il lui montra les merveilles qu'il aimait tant. Mais après quelques semaines, Rina se lassa des nobles idées qu'il voulait lui inculquer et des continuelles séances de pose **[ill. 245]**. Elle était, littéralement, devenue son « Esclave nue », conclut Auriant. « Les musées, les églises, les promenades en gondole, c'était bien, mais il y avait autre chose à Venise, et qui l'attirait davantage, des plaisirs de son âge et de son temps, des "cinés", des dancings, des magasins de nouveautés[76]. » En réalité, ils partageaient peu de chose. Rina était une simple paysanne, « qui ne savait ni lire ni écrire ». Auriant suggère que, pour elle, la fréquentation de Bernard fut un moyen d'échapper à la rue Mazet. À leur retour, le peintre devint si jaloux et si violent qu'elle songea à s'échapper. Il ne lui resta plus qu'à l'installer dans un appartement, 23, boulevard Saint-Germain, et à payer ses quinze mille francs de loyer par mois. Elle posait pour lui dans des robes luxueuses **[ill. 246]** ; elle lui inspira aussi quelques-uns de ses plus beaux nus, tels que *Nu couché à la mandoline* **[ill. 247]**. De nouveau, il la peignit endormie, ajoutant une note d'innocence à son corps juvénile. De la main droite, elle a froissé le drap comme si elle venait de se retourner dans son sommeil. La disposition en éventail des plis prolonge les lignes de ses jambes. Il l'a placée exactement dans la diagonale du tableau, ce qui

245
Nu assis à sa toilette
1934, huile sur toile, 90 × 107 cm.
Collection privée.

246
À ma chère Catherine Schwartz
1935, huile sur carton, 106 × 80 cm.
Collection privée.

souligne la rigueur de la composition, seulement adoucie par les rondeurs de la jeune fille. La mandoline, qui reprend ces courbes, suggère qu'à l'instar du peintre sachant dévoiler les beautés du corps de Rina, le musicien a le talent de tirer de cet instrument une musique harmonieuse.

Rina ne vit qu'un moyen pour sortir de sa cage dorée : elle prétendit vouloir sauver son âme et, afin de racheter sa vie de pécheresse, elle projeta d'entrer dans un couvent. Il l'implora en vain pour l'empêcher d'accomplir son projet, mais ne sut trouver les arguments susceptibles de la retenir sans se contredire lui-même. Il s'inclina avec résignation, écrivant ces vers :

Va, poursuis ta marche obstinée
Abandonne nos bas taudis,
Et monte vers la destinée
Qui te prépare un paradis[77].

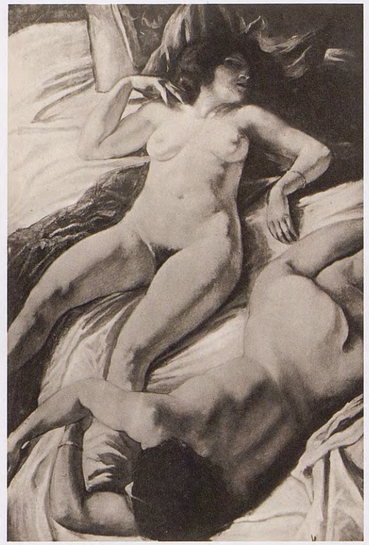
Malheureusement, avant de pouvoir réaliser son pieux désir, un accident de voiture mortel rapprocha Catherine Schwartz de Notre Sauveur. Bernard, anéanti, finira pourtant par se rétablir. Après la première disparition de Rina, il avait rapidement repris confiance en lui, en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Il se remit à fréquenter les maisons closes, rencontrant de nouveaux corps féminins aux beautés

247
Nu couché à la mandoline
1935, huile sur toile, 78 × 129 cm.
Collection privée.

inédites chez qui il puisa son inspiration. Il en résulta une suite de compositions de nus, remarquablement réalistes, à peine idéalisés. Au contraire, ces femmes robustes et physiques sont engagées dans les gestes de leur profession. Une composition très graphique donne son unité à cette toile entièrement remplie par leurs corps grandeur nature, rendant ainsi leur présence encore plus concrète **[ill. 248]**.

L'art de Courbet et son refus d'adhérer aux canons traditionnels de la beauté furent certainement une source d'inspiration pour Bernard à cette époque. Le peintre d'Ornans fut le sujet, en 1931, d'un échange de correspondance entre Bernard et Auriant[78]. Ce dernier avait publié une étude sur Courbet[79] dont Bernard lui fit compliment : « *Vous savez que j'ai toujours professé la plus grande admiration pour ce colosse.* […] *J'ai vu et admiré* Les Dormeuses […] *qui laisse bien derrière elle les Manet, Degas, Lautrec parce que l'intention en est belle, plastique, amoureuse, alors que les autres ne voient pas* sainement, humainement. *Ce sont des intellectuels, donc des* décadents.» Ces deux figures féminines enlacées le ravissaient ; il les considérait comme *« le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre du nu dans la lignée des Belles du Titien et des Vénus grecques »*[80], suggérant que

248
L'Attente
1931, huile sur toile, 180 × 160 cm.
Localisation actuelle inconnue.



249
Delphine et Hippolyte
1930, huile sur toile, n.c.
Localisation actuelle inconnue.

Courbet avait pu être influencé par le poème de Baudelaire, *Delphine et Hippolyte*, qui semble effectivement une exacte description du tableau[81].

Bernard épris *« de ces chairs frémissantes, de ces belles formes, de ces visages pleins encore de la vie ardente d'une passion condamnée »*[82], réalisa une œuvre portant le même titre **[ill. 249]** comme un défi aux nus de Courbet. Elle représente deux nus sur un lit dans une audacieuse perspective plongeante, qui provoque magnifiquement une perte du sens de l'espace. Les deux jeunes femmes viennent de se livrer à des ébats amoureux, « ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes » selon les mots de Baudelaire. Cette peinture semble illustrer la cinquième strophe de *Delphine et Hippolyte* :

Beauté forte à genoux devant la beauté frêle,
Superbe, elle humait voluptueusement
Le vin de son triomphe, et s'allongeait vers elle,
Comme pour recueillir un doux remerciement.

En accord avec l'absence d'idéalisation de Courbet, Bernard a aussi employé une technique picturale plus évocatrice de l'expérience charnelle que les chatoiements des maîtres vénitiens[83] **[ill. 250]**. La pose naturelle, banale,

250
Nu pensif
1932, huile sur carton, 102,5 × 80 cm.
Collection privée.

251
Nu sur un divan rouge
c. 1937, huile sur toile, 118 × 180 cm.
Collection privée.

du modèle ne présente pas d'attrait, mais elle offre un puissant morceau de peinture. Des touches fluides définissent les contours et les volumes du corps, donnant à la figure une présence et une immédiateté sans précédent qui préfigurent l'art de Lucian Freud.

Bernard acheva sa somptueuse exploration du nu par une série de peintures grandeur nature, avec pour modèle une brune peinte dans des poses langoureuses, allongée sur un lit quai de Bourbon. Un de ces tableaux est daté « 1937 » ;

252
Femme couchée sur un divan rouge
1937, huile sur toile, 98 × 138 cm.
Collection privée.

les autres furent donc vraisemblablement exécutés vers la même période. Dans ces œuvres, le peintre semble retrouver la richesse et la subtilité des tons de chair du coloris vénitien. De magnifiques étoffes, sombres et brillantes, servent d'écrin au corps voluptueux, tandis qu'un collier, un bracelet de cheville et un vêtement de brocart constituent les attributs d'une odalisque **[ill. 251 et 252]**.

Ces nus au regard lointain, aux yeux clos, comme refermés sur eux-mêmes, semblent inconscients d'être vus. Le modèle montre son corps comme un attribut naturel de l'intégrité humaine, sans préjugé. L'opposition entre *amor divinus* et *amor profanus*, qui tourmente tellement Bernard, ne paraît pas exister pour cette femme. L'artiste représente son corps nu avec une fascination pleine de tendresse et désire associer le spectateur à l'expérience spontanée du Beau. L'harmonie des proportions confère à ces peintures une qualité classique, immuable. Il ne s'agit pas ici d'une séance de pose fortuite, l'objectif est de lier ces œuvres aux valeurs permanentes de la tradition. Le corps du modèle est exposé comme un trésor, « un rappel des félicités primitives[84] » dans un écrin de velours qui fait vibrer sa chair, comme chez Giorgione et chez Titien, ses chers Vénitiens.

Les subtilités du modelé dans les carnations témoignent du respect de l'artiste à mesure qu'il contemple son modèle ; en peignant, il caresse sa peau de la pointe de son pinceau et, dans la sphère de l'Idéal, ne fait plus qu'un avec elle. Son amour pour Rina devint si intense qu'il crut se fondre en elle : « *Il est sorti d'elle un fluide qui m'a changé en sa propre personne*[85]. » Bernard ne serait-il pas lui-même devenu l'« Esclave nu » ?

1 Lettre de Bernard à sa mère, Marseille, 5 février 1904, coll. part. ; McW 2012, n° 292.
2 *AmV*, f° 236.
3 *AmV*, f°s 235-236. Voir aussi une lettre de Bernard à Madame Duchateau, Tonnerre, 15 septembre 1911, Lille, musée de la Ville, Ms. D54.
4 Lettre d'Émile Bernard à Madame Duchateau, [Paris, juin 1912].
5 *L'Île des morts*, dont cinq versions différentes ont été réalisées par Arnold Böcklin à différentes périodes. La dernière, en 1886, est conservée au Museum der bildenden Künste à Leipzig.
6 Il semble que son vrai nom fut Sophia Pirboudaghian, née à Shamakha en Arménie, morte au Mexique. On trouve la biographie saisissante de cette femme remarquable sur le site wikipedia.
7 *AmV*, f° 237.
8 *AmV*, f° 238.
9 Auriant, « Émile Bernard », in Émile Bernard, *L'Esclave nue* suivie de *La Danseuse persane*, Bruxelles, Club international du livre, s.d. [1941], pp. 17-91, repr. sous le titre de : « Souvenirs sur Émile Bernard », *Maintenant*, n° 7, octobre 1947, pp. 124-167. Alexandre Hadjivassiliou, dit Auriant (1895-1990), né en Égypte, fut un des critiques importants du *Mercure de France*. Grand érudit, il disserta sur l'influence de l'Orient et l'Égypte sur la littérature française du xixe siècle.
10 Auriant, *op. cit.*, p. 59.
11 *AmV*, f°s 237-239.
12 *AmV*, f° 240.
13 Auriant, *op. cit.*, p. 59.
14 Lettre de Bernard à Miloš Marten, mars 1914, publiée dans Stuart 1970, pp. 228-230.
15 *AmV*, f° 241.
16 *Ibidem*.
17 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Tonnerre, 7 août 1914, coll. part.
18 *AmV*, f°s 242-243.
19 Auriant, *op. cit.*, p. 77.
20 *Ibidem*, p. 58.
21 Louis Joseph Yperman (1856-1935), peintre, aquarelliste, restaurateur et architecte. Spécialiste de la peinture murale médiévale. De 1891 à 1929, il a travaillé dans toute la France à la demande de l'administration des Monuments historiques.
22 *AmV*, f°s 243-245.
23 *AmV*, f° 245.
24 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Avignon, 16 octobre 1914, coll. part.
25 *La Danseuse persane* ne fut publiée dans le *Mercure de France* qu'en 1928 dans les n^os^ du 15 février, pp. 20-47, 1er mars, pp. 366-397, 15 mars, pp. 610-641, 1er avril, pp. 911-933 et 15 avril 1928, pp. 338-376. Le texte parut sous forme de livre chez Calmann-Lévy la même année.
26 *AmV*, f° 247.
27 Auriant, *op. cit.*, pp. 76-81.
28 *AmV*, f° 247.
29 *AmV*, f° 248.
30 Manuscrit inédit, coll. part.
31 *Le Juif errant : poème en vingt chants*, Tonnerre, 1927, avec vingt et une gravures sur bois.
32 Lettre de Bernard à Andrée Fort, [Paris, 9 juillet 1916], Paris, Custodia, 2002–A 515 ; McW 2012, n° 364.
33 Lettre de Vollard à Bernard, Paris, 25 juillet 1902, cité par Morane 2000, n° 96, p. 94.
34 Bernard avait envoyé seize œuvres à Miloš Marten. Dans le catalogue, les titres (n°s 34-49) s'accompagnaient des vers dont les seize gravures exposées étaient l'illustration : *Bénédiction* ; *Le Mauvais Moine* ; *Bohémiens en voyage* ; *La Beauté* ; *La Géante* ; *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle, Femme impure* ; *À une Madone* ; *Le Revenant* ; *Le Jet d'eau* ; *Recueillement* ; *Le Tonneau de la haine* ; *Je suis le sinistre miroir où la mégère se regarde* ; *Les Petites Vieilles* ; *Le Jeu* ; *L'Amour et le Crâne* ; *Le Reniement de saint Pierre*. Voir Stuart 1970, pp. 131-133.
35 Morane 2000, n° 96, pp. 94-95. L'auteur donne un compte rendu très incomplet de l'histoire de cette édition.
36 *Les Amours de Pierre de Ronsard*. Bois et cuivre, Paris, Ambroise Vollard, 1915, voir Morane 2000, n° 95, pp. 92-93.
37 *Œuvres de François Villon*. Bois, Paris, Ambroise Vollard, 1918, voir Morane 2000, n° 97, pp. 96-97.
38 André Maire (1898-1984) devient l'élève de Bernard en 1914 et épousera sa fille, Irène, en 1922.
39 Voir Pierre Mornand, *Six artistes du livre - Bernard Naudin, Émile Bernard, Louis Jou, Jean Dulac, Pierre Ganden, D. E. Marty*, Paris, Le Courrier graphique, 1940 ; Morane 2000, p. 92.
40 Charles Saunier, *Les Décorateurs du livre*, Paris, 1922, pp. 67-68.
41 Lettre de Bernard à Miloš Marten, Bruxelles, [mars 1914], Stuart 1970, pp. 228-230 ; McW 2012, n° 355.
42 Lettre de Bernard à Marie Duchateau, Tonnerre, s.d. [mai 1918], coll. part.
43 Cité par Auriant, *op. cit.*, p. 61.
44 Luthi 1982, p. 120, n° 783, date l'œuvre de « 1910 », mais elle n'est pas datée et ne porte que le cachet d'atelier. Bernard, dans sa lettre à Marie Duchateau (citée note 42), indique qu'il prépare « *les 2 âges* ». La mention dans ce courrier de la présence d'André Maire à Tonnerre (mobilisé fin 1917), avant son départ pour la caserne de Mâcon, nous permet de dater cette lettre et le tableau *La Vie, les deux âges* de 1918.
45 Voir note 42.
46 E.B., document inédit, 1918, coll. part.
47 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Tonnerre, 15 septembre 1911. Lille, musée de la Ville, Ms D54.
48 *Ibidem*.
49 *AmV*, f° 249.
50 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, 5 juillet 1919, coll. part.
51 Note de Bernard à Madame Duchateau, 5 août 1919. Ils payaient 1 000 francs de loyer par an, voir note de Bernard à Madame Duchateau, 16 juillet 1919 et lettre du 7 août 1919, coll. part.
52 *AmV*, f° 249.
53 *AmV*, f° 250.
54 Vente Londres, Christie's, 24 juin 1986, n° 152.
55 Émile Bernard, *L'Esclave nue* suivie de *La Danseuse persane*, *op. cit.*, p. 147.
56 Voir note 9.
57 Auriant, *op. cit.*, pp. 65-68.
58 Lettre de Vincent van Gogh à Gauguin jointe dans la lettre de Vincent à son frère, Arles, lundi 28 ou mardi 29 mai 1888, *vangoghletters*, n° 616.
59 Auriant, *op. cit.*, pp. 70-71.
60 *Ibidem*, p. 73.
61 D'abord publiée dans le *Mercure de France*, 1er janvier 1931, pp. 99-141 ; 15 janvier 1931, pp. 337-368.
62 Dans Auriant, *op. cit.*, p. 105.
63 *Ibidem*, p. 106.
64 *Ibidem*, pp. 113-114.
65 *Ibidem*, p. 122.
66 *Ibidem*, p. 130.
67 *Ibidem*, pp. 149-150.
68 Léon Bloy et Jeanne Molbech Bloy, *Lettres à sa fiancée*, Paris, Librairie Stock, 1922.
69 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Venise, 23 mai 1923, coll. part.
70 Dans Auriant, *op. cit.*, p. 136.
71 *Ibidem*, p. 142.
72 *Ibidem*, p. 143.
73 Voir note 55.
74 *Ibidem*, pp. 164-165.
75 Auriant (*op. cit.*, p. 84) situe la réapparition de Rina juste après l'achèvement des peintures murales de Bernard à Saint-Malo-de-Phily, exécutées durant l'été 1933. Voir Fernand Dauce, « Saint-Malo-de-Phily et les fresques d'Émile Bernard », *Annales de Bretagne*, 1962, n° 69, fasc. 1, pp. 161-169.
76 Auriant, *op. cit.*, p. 85.
77 *Ibidem*, p. 87.
78 « Sur Courbet. Deux lettres inédites d'Émile Bernard », *Maintenant*, 1947, n° 7, pp. 168-169. Les lettres sont datées du 11 et du 24 septembre 1931 ; McW 2012, n°s 397 et 398.
79 Auriant, « Sur trois toiles de Courbet. *Vénus et Psyché, Paresse et Luxure, L'Origine du monde* », *MdF*, 15 septembre 1931, pp. 598-612.
80 Lettre de Bernard à Auriant, 11 septembre 1931, McW 2012, n° 397.
81 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, pp. 136-137. En 1864, un tableau de Courbet, aujourd'hui détruit, *Les Femmes damnées*, était refusé au Salon en raison du caractère scabreux du thème. Le peintre l'envoya ensuite à Bruxelles, sous le titre *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*.
82 Lettre de Bernard à Auriant, 24 septembre 1931, McW 2012, n° 398.
83 Cette technique est peut-être due au fait qu'il peint sur panneau, ce qui ne permet pas trop le glacis.
84 Auriant, *op. cit.*, p. 146.
85 *Ibidem*, p. 143.

Le Doute
1924
(détail ill. 268)

Chapitre XVI

Le Cycle humain
1921-1926

La crise existentielle que Bernard traversa en 1918, compliquée par ses déboires sentimentaux, engendra un temps de réflexion et d'introspection qui lui rappela ses grands objectifs. Il rêvait encore à de vastes compositions. Déjà, lors de son *voyage à pied* (chapitre II) en Bretagne en 1886, il avait pensé que sa véritable ambition était de peindre une « grande machine ». Encore incertain de sa voie, il voulait alors se faire un nom à Paris avec un tableau qui en impose par son format, comme en exécutaient les peintres académiques. Dans leur monumentalité, Puvis de Chavannes, et parmi les peintres impressionnistes, Seurat, avaient été des phares pour lui. Mais, à dix-huit ans, il avait réalisé qu'il manquait tout simplement de métier pour assembler harmonieusement de nombreuses figures en une composition complexe et équilibrée. Contrairement à la plupart de ses collègues impressionnistes, le grand format ne l'effrayait pas. Ses décors d'églises à Samos et au Caire et surtout sa série grandeur nature des mœurs de l'Égypte l'avaient conforté dans ses choix et convaincu dans ses dispositions pour la monumentalité : « *Je ne suis à l'aise que dans le grand*[1]. »

Son travail s'affranchissait en revanche de cet infâme commerce. Émile Bernard ne s'occupait que de l'Idéal, par opposition à l'esprit mercantile ; il ne permettait pas que des intérêts matériels interfèrent avec sa noble vocation. Et l'Idéal devait se rechercher auprès des maîtres anciens.

La guerre continuait de faire rage. Pour plus de sécurité, le Poussin et le Véronèse qu'il avait achetés furent expédiés du quai de Bourbon à Tonnerre. Ces deux œuvres avaient été ses guides dans son ardeur au travail : « *Je suis en pleine activité de création. Je fais de grandes toiles, et d'imagination seule.* » Il pensait pouvoir réussir et se consacrer entièrement à la peinture. Il travaillait l'anatomie en prenant Michel-Ange pour modèle. Cette orientation l'éloignait délibérément de la scène artistique parisienne : « *Quel maître ! Oh ! on est loin des petitesses de Paris avec lui !* » Il peignit une allégorie du Vice et de la Vertu, « *un sujet sombre, grave* », qui ne le rendrait jamais millionnaire. Il haïssait même au contraire le succès : « *Je crois ni à la gloire en notre temps ; ni à la fortune* », ajoutant une phrase qui dépassait peut-être un peu sa pensée : « *Que je méprise donc les purs imbéciles qui la possèdent* »[2].

S'il existait un peintre moderne qui avait du succès – bien que largement posthume et indirect puisqu'il consistait en une influence durable sur la plus jeune génération –, c'était Cézanne. Le maître d'Aix avait été la grande figure exemplaire de sa jeunesse et Bernard continuait de le vénérer comme « *le plus doué de sa génération* ». Cézanne avait pourtant une lacune : « *Il lui manquait l'imagination* » pour être vraiment un grand maître[3]. Comme s'il lui fallait invoquer son vieux maître pour poursuivre de nobles objectifs en art, comme s'il devait même exorciser l'insistance tenace de Cézanne à ne voir que la nature comme source d'inspiration pour la peinture, Bernard reconstitua, en 1921, et de mémoire, un entretien qu'il avait eu avec le maître d'Aix quinze ans plus tôt, dans « Une conversation avec Cézanne ». La rétrospective de l'œuvre de Cézanne à la Biennale de Venise de 1920 explique peut-être en partie sa volonté de redéfinir la grandeur du maître. C'était la première manifestation d'importance en son honneur depuis l'exposition commémorative de 1907 au Salon d'Automne et la première qui, se tenant à l'étranger, était susceptible d'assurer à l'œuvre de Cézanne une renommée internationale.

Dans sa conversation, Bernard décrit les énormes difficultés pratiques auxquelles Cézanne a été confronté dans sa volonté de concrétiser son projet de représentation de baigneuses grandeur nature[4]. Le premier obstacle à surmonter avait été de trouver des modèles à Aix qui

acceptent de poser en plein air, chose inconcevable qui, si elle avait été possible, lui aurait vraiment permis de créer du « *Poussin entièrement refait sur nature* ». Bernard s'étonnera qu'un esprit aussi indépendant que celui de Cézanne « *soit à la recherche de tant d'asservissements matériels* ». Pourquoi ne travaillait-il pas d'imagination, comme l'avaient fait Poussin et tous les grands maîtres ? Pourquoi Cézanne ne se servait-il pas du réservoir de connaissances qu'offre la tradition ? Pourquoi désirait-il être le Descartes de la peinture, voulait-il inventer un art nouveau ? Cézanne lui donne de nombreuses réponses, qui illustrent sa méfiance à l'égard des théories, réaffirment sa volonté de se soumettre à la nature et à sa logique personnelle pour réaliser un tableau. Cette conversation ne diffère guère des précédents textes que Bernard avait déjà publiés sur Cézanne, si ce n'est qu'une importance plus grande est accordée à ses propres doutes sur les opinions de son maître. Bernard poursuit en effet en prônant l'imitation non seulement de la nature mais aussi des grands exemples du passé[5].

Bernard soutient que Michel-Ange, qu'il idolâtrait encore plus depuis ses études de l'anatomie, était un exemple pour Cézanne. L'artiste de la Renaissance avait eu lui aussi beaucoup de difficultés à trouver des modèles féminins pour ses figures monumentales de Sibylles et il avait pris des modèles masculins qu'il avait transformés en femmes superbement idéalisées. La beauté de la nature, disait Michel-Ange, était « l'ombre du pinceau du Créateur ». L'artiste ne faisait qu'y ajouter le sentiment du Beau que le Créateur avait déposé en son esprit[6].

Bernard voulait éclaircir une fois pour toutes les différences théoriques fondamentales qui le séparaient de Cézanne. Mais il existait aussi entre eux des différences de pratiques, aux conséquences plus importantes. Quand il était allé voir Cézanne en 1904, celui-ci lui avait reproché sa palette restreinte. Selon sa propre méthode, qui consistait à élaborer un système d'équivalence de ses « sensations optiques », Cézanne disposait de dix-huit couleurs sur sa palette ; Bernard, lui, n'en utilisait que quatre ou cinq, qu'il mélangeait avant de les appliquer sur la toile (chapitre XIII), procédé qui assombrissait la tonalité d'ensemble de ses peintures mais s'appuyait sur des références historiques. Pline n'avait-il pas dit qu'Apelle, le plus grand maître de l'Antiquité, ne peignait qu'avec quatre couleurs ? Pour l'écrivain, l'emploi de nombreuses teintes vives était un signe évident de décadence et d'oubli de l'art. Bernard se sentait donc en bonne compagnie. La plupart des maîtres anciens procédaient ainsi : « *les grands peintres ont toujours marché vers l'obscur* », en témoignaient Raphaël, Titien et Tintoret. Comme à l'accoutumée, Bernard pousse ce propos à l'extrême : « *C'est que l'obscur, c'est la* vraie peinture »[7].

Plus tard, en 1924, il publiera un livre entièrement consacré à Michel-Ange : *Le Grand et très Divin Michelange*[8]. Il s'agit moins d'un récit historique que d'une appréciation personnelle de l'artiste. Se fondant sur *Le Jugement dernier* et sur les fresques de la Cappella Paolina, il parvient à l'étonnante conclusion que les œuvres tardives de Michel-Ange révélaient en lui « *un grand coloriste et un grand peintre, le plus grand de tous* ». Bernard serait bientôt en mesure de mettre ces idées en pratique dans sa propre peinture. Elles sont à l'origine des deux grandes séries d'œuvres qu'il considérera comme l'apogée de sa vie créative : *Le Cycle humain*. Dans *La Résurrection* [**ill. 253**], qui peut être datée aux alentours de 1925, Bernard reprend la composition de son maître révéré, à la fois fidèlement, mais aussi avec des variations très effectives. Son point de départ est le fameux dessin de *La Résurrection* de Michel-Ange [**fig. 101**], il en a suivi de près le dessin dans les soldats nus qui entourent le tombeau. Pour la figure du Christ, il a préféré baigner le Seigneur dans une lumière surnaturelle accentuée par le linceul phosphorescent qui l'entoure[9]. La liberté que Bernard se permet vis-à-vis de Michel-Ange témoigne de sa foi en lui. En 1925, il espérera rendre visite au pape (Pie XI), auquel il remettra son ouvrage lors d'une audience spéciale.

La conception de ces séries doit avoir germé dans l'esprit de Bernard pendant les dernières années de la guerre, avant que l'occasion de les réaliser ne lui soit offerte. La grande demeure des Templiers à Montmorency aurait pu idéalement abriter « *cette conception symbolique grandiose*[10] », mais elle fut mise en vente et démolie en 1921. N'ayant plus de refuge, le peintre décida de partir pour un long voyage en Italie, en compagnie d'André Maire (1898-1984) [**ill. 254**], fils d'un peintre en bâtiment, qui était son élève depuis ses seize ans, en 1914. Le jeune homme avait étudié à l'école municipale de dessin de la place des Vosges,

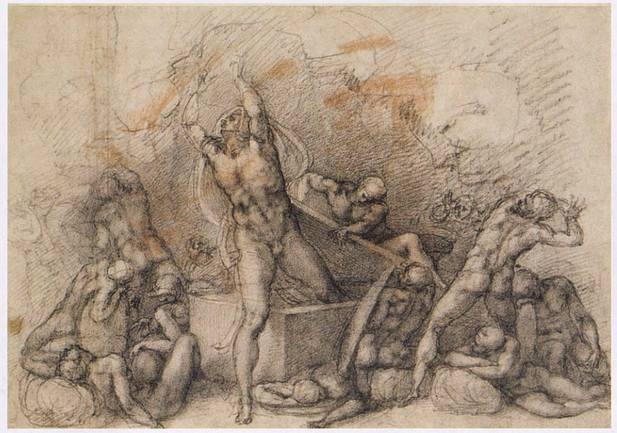
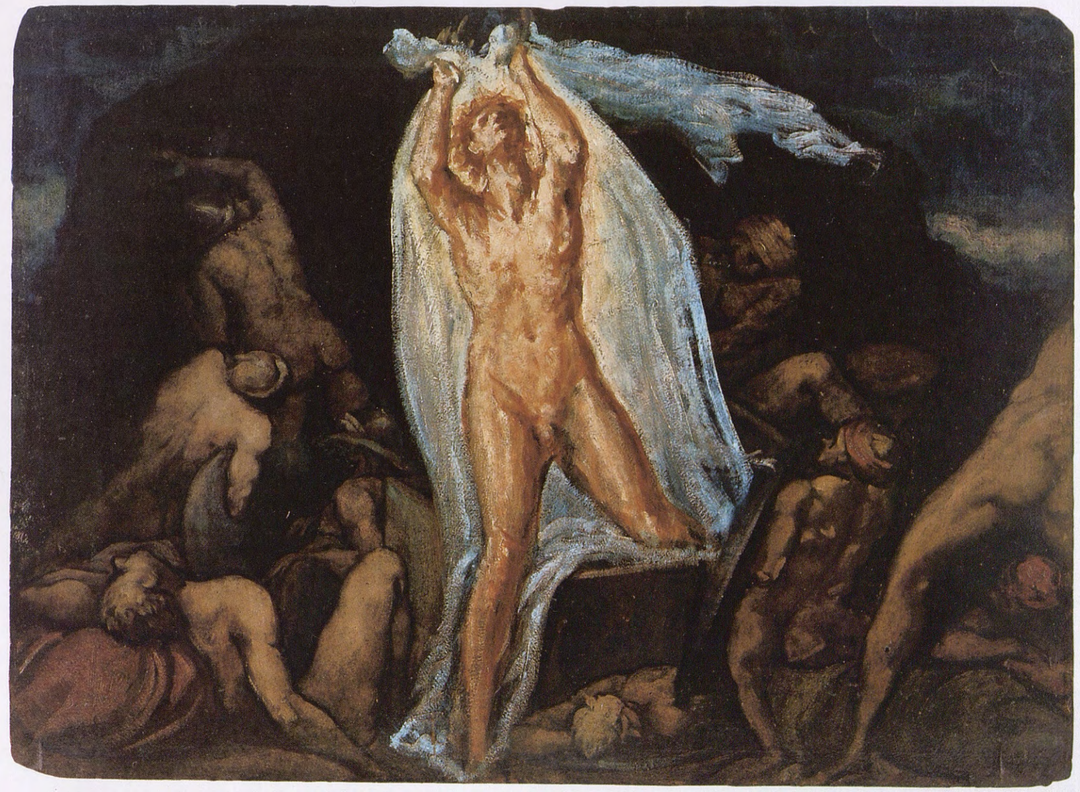


Fig. 101. Michel-Ange, *La Résurrection*, c. 1532, craie noire et sanguine sur papier, 23,9 × 34,4 cm. Windsor, Windsor Castle, The Royal Collection.



253
La Résurrection
1922, huile sur toile, 69 × 96 cm.
Rome, Musei Vaticani.

où il avait montré de bonnes dispositions. André Maire avait aidé ensuite Bernard à graver sur bois ses dessins pour l'illustration de livres (chapitre XV) et l'artiste lui avait enseigné, en peinture, ce qu'il savait[11].

Les deux hommes partirent donc en Italie en octobre 1921, au retour d'André d'Indochine où il avait effectué son service militaire et Bernard avait conseillé au jeune homme de « *compléter maintenant* [ses] *études par le voyage en Italie*[12] ». Lui-même était invité par le critique Vittorio Pica à participer à la XIIIe Biennale de Venise avec une « mostra individuale » et avait été choisi pour faire partie du jury. André et lui firent un périple de six mois par Gênes, Pise, Rome, Sienne, Florence, Mantoue et Vicence avant d'arriver à Venise en avril 1922, où ils allaient rester jusqu'en 1926. L'exposition individuelle de Bernard ouvrit en mai et remporta « *un grand succès* » selon ses dires. L'artiste montrait quinze œuvres, dont quelques-unes parmi ses plus réussies, ayant écarté celles qui auraient pu choquer comme le *Tannhäuser*. Son plus grand format fut un choix très judicieux : son chef-d'œuvre de 1903, *Sur un pont à Venise* **[ill. 191]**. Il y joignit aussi sa vaste allégorie, *Les Femmes damnées* **[ill. 243]**, un de ses plus beaux nus, *Après le bain* **[ill. 215]** et une grande peinture religieuse, la *Déploration du Christ* [non reproduit]. Le reste se composait d'une bonne sélection de ses récents portraits et natures mortes. Le *Ponte a Venezia* **[ill. 191]** fit la une des journaux le jour de l'inauguration, qui eut lieu

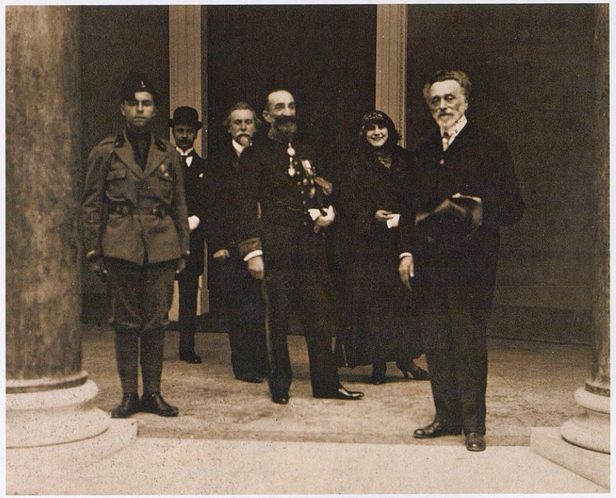


Fig. 102. Émile Bernard et sa fille Élisabeth, en présence du consul de France et de Léonce Bénédite dans l'attente du roi Victor-Emmanuel III, devant le pavillon français, lors de l'inauguration de la XIVe Biennale de Venise, 1924, photographie. Collection privée.

254
Portrait d'André Maire
1922, huile sur toile, 88 × 69 cm.
Collection privée.

en présence du roi d'Italie [fig. 102] ; sa renommée grandit. Bernard décida donc de rester un certain temps à Venise ; il loua un palazzo où lui-même et André Maire installèrent leur atelier. Irène, la fille égyptienne de Bernard, dont André s'était épris quand il était venu rendre visite à celui-ci à Paris et à Tonnerre, vint les rejoindre à Venise où André et elle se marièrent. Bernard prit alors un autre atelier[13]. Il se sentait un privilégié respecté. On le saluait dans la rue ; il était considéré comme « *un continuateur des grands maîtres* […] *le seul artiste français remarquable*[14] ». Son portrait apparaissait en gros sur une grande affiche accrochée place Saint-Marc, à côté de celui de Benito Mussolini, indiqua-t-il fièrement. Il était véritablement reconnu en Italie.

Quelques mois plus tard, le 26 janvier 1923, s'ouvrait son exposition personnelle à la Galleria Pesaro à Milan : « *Elle était composée de près de cent pièces. Tableaux, gravures sur bois, dessins, etc.* » Elle dura quinze jours, au cours desquels Bernard donna des conférences. Il eut le plaisir de voir se grouper autour de lui « *la jeunesse intelligente qui veut remonter le courant du banal et du ridicule actuel* ». Même les anciens « futuristes *convertis* » qui faisaient maintenant « *de l'art sérieux* » le louangeaient dans les journaux. Dans la presse, Bernard bénéficia d'un « *succès d'estime* »[15], qu'il apprécia grandement, ainsi que de la vente de seize peintures qui lui rapporta 25 000 francs. Sa meilleure critique

Fig. 103 : Intérieur de l'atelier d'Émile Bernard avec *La Jeunesse triomphant de l'Amour et de la Mort*, 1923, photographie. Collection privée.

dans les journaux fut les trois colonnes que lui consacra *Il Popolo d'Italia*, journal de Mussolini, « *le maître actuel de la situation en ce pays*[16] ». Enfin, il disposait d'un public qui paraissait le comprendre et l'apprécier : on le désignait comme « *une figure représentative et quasi symbolique de l'art moderne* » et un « *illustrissimo pittore* »[17].

Il fut invité la même année à participer à la Biennale de Rome, où il eut la déplaisante surprise de constater que la contribution française relevait de la « *peinture à la mode française* […] *un véritable déballage d'horreurs*[18] ». Il n'exposa que trois portraits, reproduits et loués dans la presse. Reconnaissants, les pensionnaires de la Villa Médicis le félicitèrent, affirmant qu'il avait sauvé l'honneur de l'art français.

Les ventes conclues à Milan permirent à Bernard d'emménager dans des locaux plus vastes au printemps de 1923, Traghetto San Felice, 3698, Canal Grande. Cet atelier était deux fois plus spacieux que celui de Paris [fig. 103]. Il pouvait désormais poursuivre le vaste cycle auquel il songeait. De même que sa conversion à un style fondé sur la tradition s'était opérée pendant l'asphyxie qui avait failli lui coûter la vie à Grenade en 1896, l'idée du *Cycle humain* lui était venue pendant qu'il était malade à Gênes : « *Il me semblait toujours* […] *que je n'avais pas encore résumé les études de ma vie dans une conception de grande envergure pouvant les recevoir toutes. J'étais malade à Gênes. Couché dans mon lit, je méditais sur divers sujets, lorsqu'il me vint à l'idée d'enfermer ma propre évolution dans celle de l'humanité*[19]. » Cette dernière remarque est primordiale car elle souligne le caractère autobiographique de l'œuvre.

La première composition, entreprise dans l'atelier qu'il partageait avec André Maire, a été *Le Christ guérissant les malades*. Il continua l'année suivante, dans sa nouvelle résidence, par *Le Doute*, *Les Héros et les Dieux*, pour finir avec *La Construction du Temple*. Pour l'exécution de ses immenses toiles, d'un format nouveau pour lui, il adopta un *modus operandi* très proche de celui de ses chers maîtres vénitiens.

Première version du *Cycle humain*

Dans *Le Cycle humain*, Bernard s'est donné pour principal objectif de représenter une synthèse héroïque de l'histoire de la civilisation. L'ordre exact semble être chronologique : *La Construction du Temple* **[ill. 255]** ; *Les Héros et les Dieux* **[ill. 257]** ; *Le Christ guérissant les malades* **[ill. 258]** ; *Le Doute* **[ill. 260]**. Outre les toiles réalisées, Bernard en prévoyait une autre portant sur le Moyen Âge et la Renaissance. Luigi Gentina écrivit en 1925 un opuscule qui non seulement offre une présentation détaillée de l'ensemble des peintures mais aussi un résumé de la carrière de Bernard. On peut raisonnablement penser que la lecture qu'il propose du *Cycle humain* a été soigneusement orchestrée par le peintre lui-même[20]. L'histoire de l'humanité, que Bernard a voulu illustrer dans ces toiles, n'est pas une succession chronologique de grands événements, elle retrace seulement les relations et aspirations de l'homme avec Dieu. Il s'agit d'une histoire spirituelle de la conscience humaine et, à la faveur de cette approche idéaliste, Bernard a pu faire le récit de son propre cheminement spirituel.

La Construction du Temple montre l'Humanité soumise à l'Ancienne Alliance. Dieu plane dans le ciel, supervisant un gigantesque chantier où de minuscules personnages s'activent à l'élévation du sanctuaire au sommet du mont Moriah. Le roi Salomon offre des sacrifices en holocauste à Dieu tandis que ses serviteurs portent l'Arche d'Alliance. Au premier plan, des hommes et des femmes font leur devoir selon les préceptes de la Genèse. De nombreuses figures d'hommes musclés tirent, en un même effort, une corde afin de hisser un bloc de pierre le long de la pente. Les femmes préparent la nourriture et s'occupent des enfants. Dans cette scène, l'Humanité tente d'entrer en relation avec Dieu, mais seuls les enfants innocents semblent être dotés de ce pouvoir.

La conception de l'œuvre et sa mise en page dérivent fondamentalement de l'une des grandes peintures d'Égypte datant de 1898, *La Corvée des fellahs* **[ill. 162]**. Les personnages sont tous, ainsi que dans les autres tableaux, vigoureux, musculeux, ils reflètent la fascination du peintre à cette époque pour Michel-Ange. Mais, dans cette œuvre en particulier, le groupement des figures présente également un caractère michelangélesque. Bernard a formé des grappes de personnages, traités en une seule masse, qu'il différencie ensuite par un modelé en clair-obscur. Chez Michel-Ange, ces groupes étaient souvent conçus en fonction des *giornate*, portions que le fresquiste pouvait exécuter *al fresco* (sur l'enduit frais) en une journée de travail. Chez Bernard ce parti stylistique contribue à l'expression plastique et dramatique de l'œuvre. Comme dans ses peintures égyptiennes, le premier plan est plongé dans l'ombre tandis que l'arrière-plan est lumineux. La conception irréelle de l'espace qui résulte de ce procédé était assurément délibérée de la part de l'artiste : elle avait pour but de présenter l'événement historique sous l'angle spirituel, en dehors des considérations normales de temps et de lieu. *La Construction du Temple* fit l'objet d'une esquisse **[ill. 256]** qui pourrait être la *prima idea* de la composition. C'est une étude à l'huile dans le style de Tintoret ou Palma le Jeune, grandiose préfiguration de l'œuvre, exécutée sur carton, qui donne l'impression d'un tout. L'artiste a divisé la composition en plusieurs masses compactes de figures et de paysage, qu'il a esquissées principalement en noir avec des rehauts de blanc, pour différencier les plans et définir les masses. Le brun du carton est

Fig. 104. Ary Scheffer, *Christus Consolator*, 1837, huile sur toile, 184 × 248 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

255
La Construction du Temple
1923, huile sur toile, 260 × 300 cm.
Visby, Gotlands Museum.

256
La Construction du Temple
1923, esquisse à l'huile sur carton, 72 × 100,5 cm.
Bergame, Galleria Michelangelo.

visible sur toute la surface et contribue à unifier l'ensemble. Par sa nature même, il s'agit d'une « première vision ».

Les Héros et les Dieux offrent une synthèse de l'*Iliade*. Au premier plan, Achille blesse Hector de sa lance, avec l'aide d'Athéna, sa protectrice, tandis que, derrière eux, Ménélas tire son épée d'un regard menaçant en voyant Pâris étreindre Hélène dans les cieux. Aphrodite, qui protège Pâris, dissimule le couple par une nuée. Derrière la tête de Ménélas, Troie est la proie des flammes et, à gauche, Ulysse surveille la construction du cheval. La foule sombre des Troyens, en bas à gauche, réalise sa défaite totale tandis qu'à droite un jeune soldat annonce la victoire aux Grecs. « L'ensemble de la scène est présidé par le Comité Olympique réuni à droite… » Ni la composition, ni l'agencement de l'espace n'est régi par un enchaînement logique d'épisodes. L'histoire est plutôt présentée comme un exposé global et les événements sont suggérés à grands traits, au moyen de puissants mouvements diagonaux. C'est le sens de la Beauté corporelle et ses liens avec le Divin qui, dans l'esprit de Bernard, représentait la contribution essentielle de l'Antiquité classique à la civilisation. La violence de la scène est destinée à montrer que cette notion du Beau restait superficielle faute d'intégrer la beauté morale.

Le Christ guérissant les malades décrit la rédemption de l'humanité. Au centre, Jésus, étroitement entouré de ses disciples, ouvre les bras pour guérir l'humanité en détresse. Ceux qui sont guéris gravissent la montagne de la Foi à gauche, tandis qu'à droite, de nouveaux malades sont amenés devant Lui. L'action se concentre sur le jeune homme du premier plan qui paraît ressuscité d'entre les morts. Bernard s'est inclus parmi les hommes souffrants, juste derrière le groupe entourant le malade, à gauche. Telle est la scène dans laquelle il a souhaité apparaître, celle où les valeurs morales sont étroitement liées au Divin. La composition générale paraît inspirée d'une célèbre gravure d'après le tableau d'Ary Scheffer, *Christus Consolator* [fig. 104], l'une des préférées de Vincent van Gogh, qui en accrocha une reproduction aux murs de ses différents ateliers[21] où Bernard a pu la voir. Quant à l'esquisse à l'huile que Bernard a réalisée pour *Le Christ guérissant les malades,* elle présente déjà toutes les qualités d'une composition pleinement aboutie, avec le même coloris que la version finale **[ill. 259]**.

Le Doute, ou *L'Époque moderne* montre l'humanité sous l'emprise du Diable, qui paraît se réjouir de la situation. L'Homme moderne est sujet au désespoir : la violence, la lubricité et la destruction font des ravages. À droite, un buste en hermès blanc représentant un personnage chauve aux oreilles pointues et au sourire satisfait, a été dressé au milieu d'une foule agitée. Tel un nouveau roi Midas, cette figure représente le mercantilisme et la cupidité, valeurs de la société moderne que Bernard abhorrait. Sous l'incitation d'un cynique, un jeune homme brise une statue antique, trahissant son indifférence à l'éternelle Beauté. La foule en détresse tente d'obtenir une réponse de l'idole mais en vain, aucun son ne sort de sa bouche. Au centre, un couple d'une grande beauté se déchire en raison de désirs contradictoires : la femme semble céder aux séductions de l'idole, tandis que l'homme cherche vers le ciel une éventuelle aide, exprimant un espoir de rédemption. Tout le cheminement spirituel, évoqué dans les trois épisodes précédents, semble réduit à néant. Bernard s'est beaucoup inspiré pour cette scène du *Jugement dernier* de Michel-Ange : en particulier les groupes en bas à droite, qui sont emmenés par Charon dans sa barque, offrent de nombreux parallèles, telle la représentation des figures la tête en bas au premier plan. Pour *Le Doute*, où l'espace est davantage défini par le mouvement de la foule que par la perspective, une esquisse accorde plus d'importance à l'emploi du blanc **[ill. 261]**. Le clair-obscur est accentué par ce procédé et l'artiste a pu ainsi avoir une meilleure impression de la disposition rythmique des ombres et de la lumière dans l'ensemble de sa composition.

Si ces œuvres présentent de nombreux liens avec l'art du passé, leur conception en tant qu'ensemble n'a aucun parallèle dans l'art de son temps. Bernard révèle ici sa maîtrise de l'anatomie, de la composition dramatique et de l'emploi expressif du clair-obscur. Il montre surtout sa parfaite connaissance de l'histoire de l'art, associée à un profond mépris du monde moderne dans lequel il était contraint de vivre.

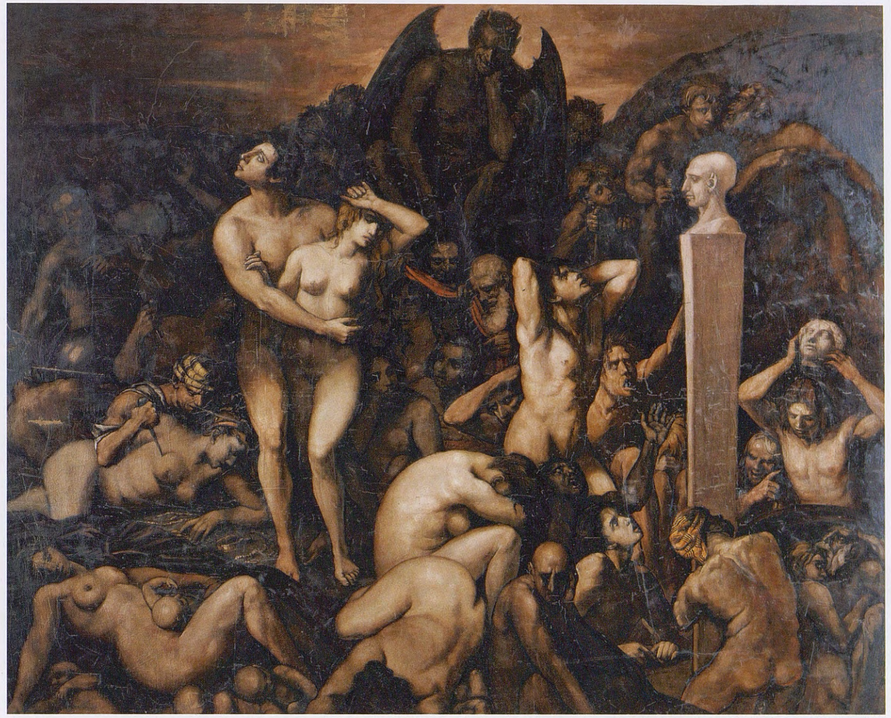
Bernard comparait le concept à l'origine de cette série à un oratorio, un grand ensemble dont chaque partie contenait l'harmonie générale. Pour se plonger dans l'état d'esprit approprié, il allait chaque soir piazza San Marco écouter l'orchestre à cordes qui interprétait des extraits de *Tristan* et de *Parsifal*. Il aspirait à atteindre le même degré de subtilité dans les nuances et les oppositions que Wagner dans ses grands opéras[22]. Il méditait aussi le fait que le compositeur avait écrit *Parsifal* au Palazzo Vendramin, qu'il voyait de son balcon, et qu'il était mort à Venise[23].

Il voulait donner la *« sensation du drame lyrique à la manière d'un Bach ou d'un Wagner*[24] », et donner forme à ce drame en y introduisant un peu de la grandeur de Michel-Ange. Pour conserver une excellente qualité d'exécution, il devait garder une distance avec le sujet, dans chaque œuvre.

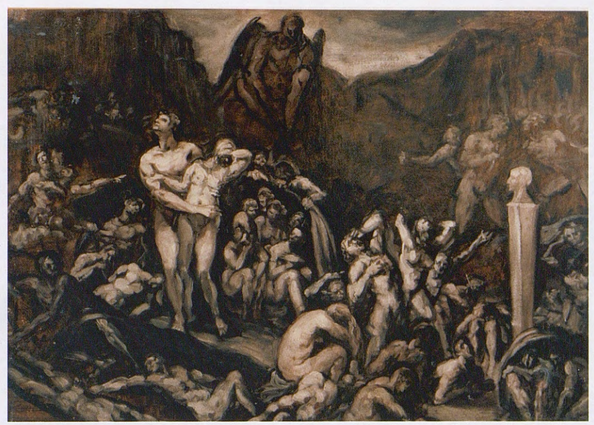
257
Les Héros et les Dieux
1923, huile sur toile, 260 × 300 cm.
Visby, Gotlands Museum.

258
Le Christ guérissant les malades
1923, huile sur toile, 260 × 300 cm.
Visby, Gotlands Museum.

259
Le Christ guérissant les malades
1923, esquisse à l'huile sur carton, 73 × 100 cm.
Bergame, Galleria Michelangelo.



260
Le Doute
1923, huile sur toile, 260 × 300 cm.
Visby, Gotlands Museum.



261
Le Doute
1923, esquisse à l'huile sur carton, 72 × 100,5 cm.
Bergame, Galleria Michelangelo.

262
Le Jeune Vénitien
1924-25, huile sur carton, 97,5 × 66 cm.
Collection privée.

Est-ce lors d'une de ses ballades musicales nocturnes, que le peintre rencontra un jeune étudiant **[ill. 262]** dont il fit un portrait magnifique tout en délicatesse de touches et de tons harmonieux. Selon le témoignage de sa fille Élisabeth (Émilienne), présente auprès de son père à Venise, le jeune homme se rendait fréquemment dans l'atelier du peintre pour voir ses tableaux et l'écouter déclamer ses écrits, notamment sur Michel-Ange[25]. La beauté androgyne et le charme de son modèle, aux cheveux d'un blond vénitien, pourrait l'avoir également inspiré pour poser quelques personnages dans ses deux versions du cycle humain.

Bernard était enchanté par Venise : la ville des temps anciens restait perceptible à travers son incomparable présent. Il ne se lassait pas de la vue qu'il avait de ses fenêtres « *l'eau verte où baignent ces palais blancs des anciens seigneurs de Venise, le défilé constant des gondoles et des barques de toutes sortes* ». Il goûtait à « *cette atmosphère seigneuriale* » qui l'environnait dans son nouvel

263
Le Grand Canal à Venise
1923, huile sur toile, 71 × 100 cm.
Collection privée.

264
Le Traghetto et les gondoles à Venise
1931, huile sur toile, 71 × 51 cm.
Collection privée.

atelier[26]. L'impressionniste sommeillait encore en lui : il admirait la disposition graphique des gondoles groupées autour du débarcadère **[ill. 264]**. Il exploita magnifiquement cette scène dans une vue en plongée, *Gondoles sur le Grand Canal à Venise*, qui offre une évocation puissante de la vie quotidienne contemporaine des Vénitiens (collection privée). Il réalisa aussi, sur le vif, une saisissante esquisse de quatre religieuses se faisant face dans une gondole, richement décorée, glissant sur une eau brunâtre **[ill. 265]**.

Bernard ne manqua pas de peindre aussi cette vue des plus enchanteresses : le Grand Canal, sous une douce lumière de fin d'après-midi, encombré par le va-et-vient des bateaux entre les deux rives bordées de palais. Mais la palette qu'il a choisie, ses ombres grises et ses contrastes délicats, suggéreraient plutôt un retour à Corot qu'aux impressionnistes **[ill. 263]**. D'une autre fenêtre de son atelier, il pouvait également contempler un paysage urbain de toits aux tons de terre cuite et aux murs ocre. Deux dames enveloppées d'un châle noir se penchent au-dessus d'une balustrade, sur laquelle une draperie rouge Titien suggère une « atmosphère seigneuriale » si importante à ses yeux (collection privée).

Bernard résida à Venise de 1922 à 1926, pour ne se rendre en France qu'épisodiquement. À partir de 1926, il y séjournera pendant de longues périodes, jusqu'en 1929, année où l'hiver fut exceptionnellement rude. Il gelait, de la glace flottait dans la lagune et sur les canaux ; les quais étaient couverts de neige. Mais ces conditions météorologiques ne l'empêchèrent pas de peindre en plein air. Depuis l'hôtel Adria sur le Môle, où il était descendu, il pouvait dépeindre une Venise insolite **[ill. 266]**. La vie semble s'être figée dans la lagune inondée par la pâle lumière du matin.

265
Gondoliers à Venise
1925, huile sur toile, 65 × 92 cm.
Collection privée.

266
Venise sous la neige
1929, huile sur toile, 60 × 89 cm.
Collection privée.

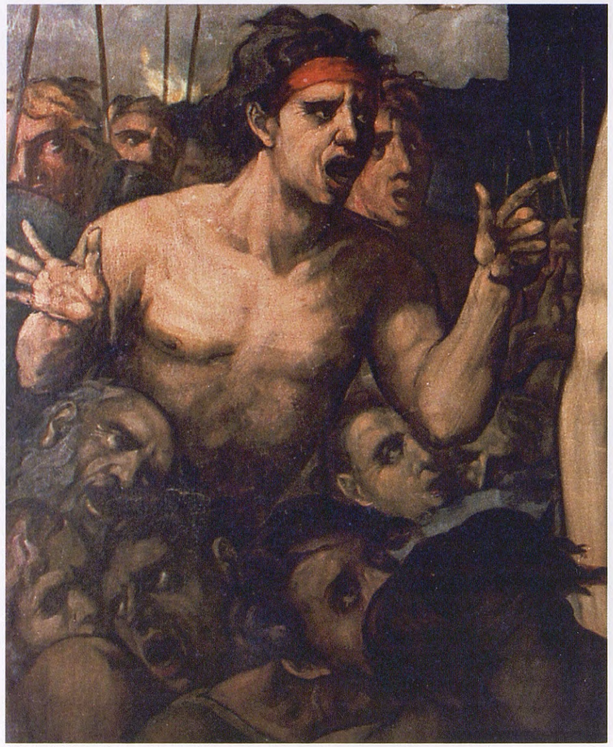
Deuxième version du *Cycle humain*

Bernard rejetait énergiquement l'époque du *Doute*, à laquelle il appartenait pourtant sur le plan chronologique sinon moral ; et il douta bel et bien des qualités artistiques de son *Cycle humain*. Il entreprit donc une deuxième série, de mêmes grandeurs, qu'il acheva au cours de l'hiver 1924-1925. Les raisons pour lesquelles il se remit ainsi à la tâche restent obscures : peut-être avait-il reçu de sévères critiques que le temps a choisi d'occulter. Les différences entre les deux séries peuvent nous renseigner sur ses motivations. Les modifications les plus évidentes apportées sur l'ensemble des peintures, montrent une volonté d'éclaircissement de sa palette, des figures plus grandes et un déplacement de la scène au premier plan.

Chaque œuvre présente en outre des changements spécifiques dans les détails, qui nous font découvrir un Bernard soucieux d'être bien reçu par la critique. Dans *La Construction du Temple* **[ill. 267]**, l'accent est mis sur le chantier lui-même, décrit avec minutie à travers les différentes activités. Les femmes et les enfants, qui jouaient un rôle important dans la première version, sont relégués à la place de témoins de la scène, servant de point de référence au spectateur. Si la première série était très inspirée de Michel-Ange, la seconde s'apparente davantage au langage du baroque classique, au style des fresques de Dominiquin : des effets grandioses sont évoqués avec une clarté toute didactique.

L'évolution la plus importante se trouve dans *Le Doute* **[ill. 268]**. D'emblée, le concept était difficile à traduire clairement en peinture en raison du manque de références historiques ou de textes sur lesquels s'appuyer pour en faciliter la compréhension. Dans cette seconde version, le diable, d'une taille réduite, est tapi dans le fond du tableau La foule des malheureux désespérés a disparu : désormais, deux groupes apparaissent. Celui de gauche réunit les victimes du doute : au premier plan, un jeune homme qui, semblant guidé par un haut sens moral, a la lucidité de vouloir détruire le mal du monde moderne et essaie de lancer un caillou pour le jeter sur l'hermès pernicieux. Derrière lui, se trouvent un homme anéanti par le désespoir et un vieillard, assis sur le sol, qui tient un phylactère sur lequel est écrit NIHIL. Derrière eux, des femmes sont condamnées à une existence sans amour. Le groupe de droite montre combien la fin de la moralité et de la raison déchaîne les passions dévastatrices. Deux hommes tentent de violer une femme ; un autre tue sa maîtresse ; une prostituée se vend à un vieillard ; une femme a étranglé son bébé pour cacher son déshonneur. De noirs nuages s'amoncellent au-dessus de leurs têtes[27]. L'enseignement par l'exemple a remplacé l'évocation d'une atmosphère plus générale de désespérance, de la première série.

Bernard préféra ne pas donner la primeur de son *Cycle de la vie humaine* à Venise ; les œuvres ne figureront pas à la Biennale de l'année suivante où l'artiste n'exposera que des portraits et des vues de la ville. Il voulait en revanche impressionner le public parisien, et comptait exposer à la galerie Barbazanges en 1925. Tout paraissait organisé mais, au dernier moment, l'événement fut annulé. L'artiste suspecta aussitôt qu'une rumeur s'était répandue à Paris sur l'orientation qu'il avait donnée à son travail et que les « *marchands, sentant en moi une force capable de faire tourner l'opinion, ce qui serait un grand danger pour leurs affaires, me seront hostiles ; celui qui après s'être engagé s'est retiré a été sans doute averti par les autres qu'il allait faire une "gaucherie"* ». Selon lui, le grand tournant de sa carrière, à l'origine de peintures destinées à changer le cours de l'histoire de l'art,



Les Héros et les Dieux
1924
(détail ill. 269)

risquait d'être compromis : « *J'ai peur de n'être qu'un semeur qui ne ramassera pas la récolte. Quand je pense que je vis encore d'espérances à l'âge où il faudrait moissonner !* »[28]. Il reçut un réel soutien de la part du fidèle Zuloaga, qui lui écrivit : « Vous êtes pour moi le plus fort de tous. […] Suivez droit votre route, l'avenir est à vous[29]. » Certes, mais le chemin était encore long et semé d'embûches. Sa démarche était probablement trop profonde pour « *les petites têtes modernes*[30] » qui allaient l'attaquer.

Son ami Paul Jamot, collectionneur influent, écrivit bientôt une analyse de son œuvre aux accents élogieux dont la résonnance défensive atteste que certaines informations avaient déjà filtré avant l'arrivée effective des œuvres : « On remarquera combien de sujets choisis pour illustrer des faits extraordinairement complexes, sont d'une clarté accessible à tous les esprits, et combien ils se prêtent naturellement, les trois premiers surtout, à la réalisation plastique. » Jamot, pressentant sans doute que la critique reprendrait les mots de Baudelaire à l'encontre de Paul Chenavard, déclara donc que Bernard ne se voulait pas un *philosophe* qui peint, qu'il était simplement un peintre intelligent. Si c'était là un défaut pour un artiste, alors ce jugement en concernerait plus d'un[31].

Quand, après son retour en France, une importante rétrospective de ses œuvres ouvrit le 26 mai 1926 à la galerie Jean Charpentier à Paris, tout se passa comme prévu. Sa position d'artiste s'était politisée au point que son travail ne pouvait plus être perçu indépendamment du jugement porté sur les idéaux qu'il défendait. Les opinions favorables ou défavorables à Bernard n'étaient désormais plus dictées que par des considérations extérieures à l'art. Aux yeux des critiques progressistes, il était devenu « "un danger", "une réaction à craindre" » ; pour ses quelques partisans, il représentait « *ce qu'il y avait de plus grand en France* ». Évidemment, Bernard attribuait à « *notre déplorable démocratie* » ce climat, qui conduisait à subordonner l'art à la politique[32].

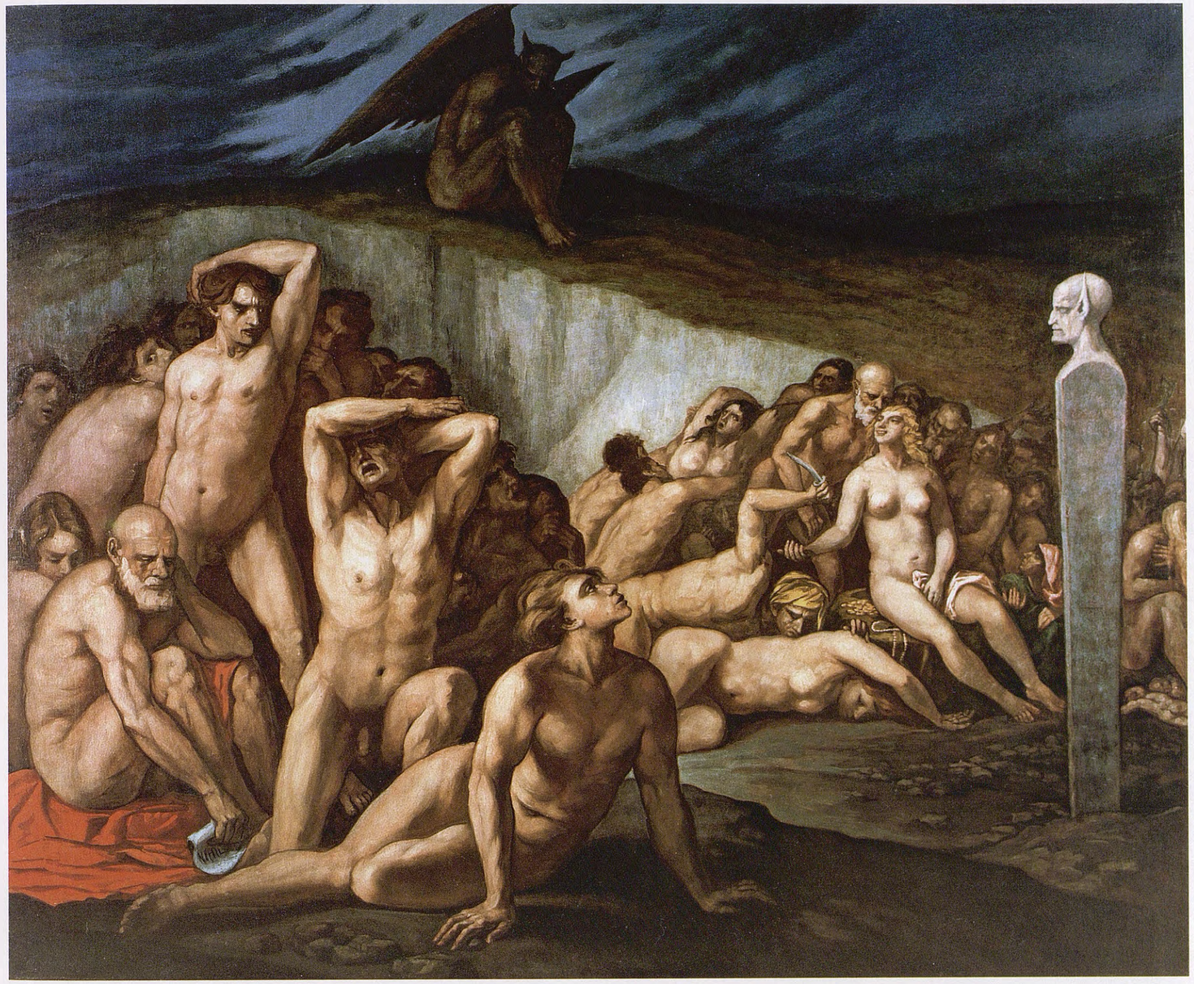
Depuis son retour d'Égypte, en effet, il avait remué ciel et terre pour restaurer le lien entre l'Art et la Tradition, entre le Beau et le Bien. Il s'était fait le chantre de la reconquête du domaine public en faveur des arts. Ce faisant, il cheminait « à rebours » depuis vingt ans ; dans le même temps, l'art avait lentement mais sûrement emprunté d'autres voies au sein de la société, non moins pertinentes pour notre compréhension de la réalité, de nous-mêmes et peut-être même de la moralité, mais suivant des modalités que Bernard refusait de reconnaître. Sans se poser la question de savoir si ce monde nouveau était prêt à accueillir ces scènes édifiantes, peintes sous forme d'allégories, il s'était enfermé dans l'isolement de Venise, où la tradition paraissait encore vivante

Le Christ guérissant les malades
1924
(détail ill. 270)

et où le symbolisme continuait à mener une vie artificielle. Il vivait dans un monde de rêve, où les canons de la guerre ne tonnaient qu'au loin, en Bourgogne où les oiseaux chantaient. Son grand ami Auriant a très joliment dit que Bernard s'était placé « très loin des préoccupations d'un siècle qui ne se souciait ni des idoles, ni des dieux des gentils, ni même du Dieu des chrétiens[33] ». Il est vrai qu'il écrivit ces mots au lendemain de la mort de Bernard en 1941 mais, déjà au cours de l'été 1888, Van Gogh avait averti le peintre du peu d'utilité de son approfondissement des propriétés intrinsèques du style des maîtres anciens, dans la société moderne : « [Les anciens maîtres] vivaient dans une société obeliscale […] où chaque individu était une pierre toutes se tenant et formant société monumentale […]. Mais tu sais nous sommes en plein laisser aller et anarchie. Nous artistes amoureux de l'ordre et de la symétrie nous nous isolons et travaillons à définir *une seule chôse*[34]. »

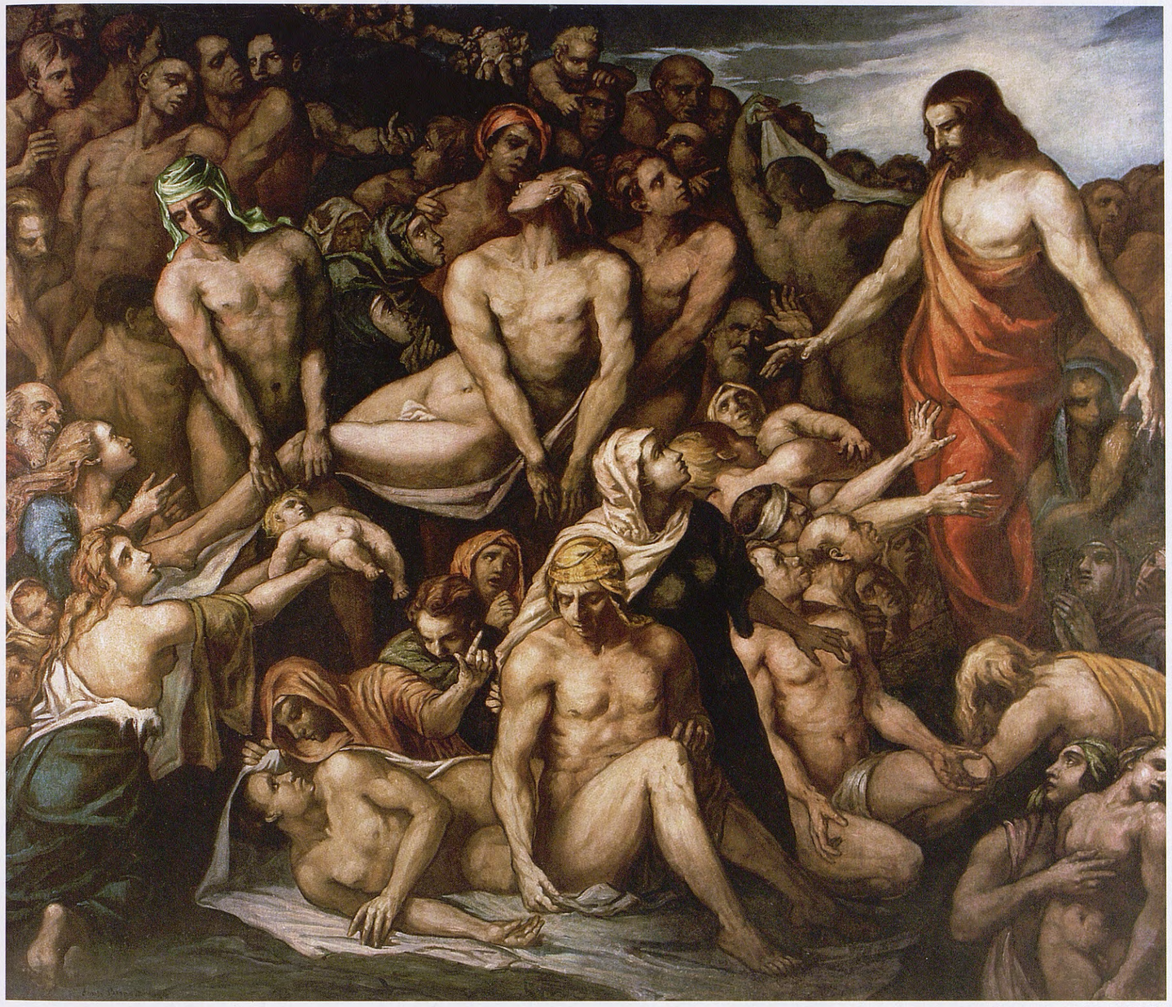
Bernard aurait pu prévoir de longue date l'« ostracisme » dont il se disait victime. En exposant « *quelque chose*

267
La Construction du Temple
1924, huile sur toile, 265 × 300 cm.
Venise, Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna.



268
Le Doute
1924, huile sur toile, 265 × 300 cm.
Venise, Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna.

269
Les Héros et les Dieux
1924, huile sur toile, 265 × 300 cm.
Venise, Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna.



270
Le Christ guérissant les malades
1924, huile sur toile, 265 × 300 cm.
Venise, Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna.

de grand», il se savait d'avance condamné. «*Partout régnait le snobisme, la sottise et la mode*». Il semble que le grand public ait réagi plus favorablement mais cela non plus ne pouvait le satisfaire car les gens, pensait-il, aimaient son travail probablement pour de mauvaises raisons. Ils l'appréciaient seulement parce qu'il leur rappelait l'art des maîtres du passé; ils n'y voyaient qu'une «*imitation des grandes époques*»[35].

Cette dernière remarque est fondamentale pour appréhender avec justesse *Le Cycle humain*, car Bernard niait vouloir faire une «*peinture philosophique*» à la Chenavard. Il voulait faire de la «*peinture tout à fait peinture, avec sa composition équilibré, ses formes pleines, son clair-obscur signifiant et ses couleurs musicalement expressives*». Rien n'était plus éloigné de son objectif que l'imitation, où «*la bande noire mercantile*» voulait le clouer sans raison sur la croix du pastiche[36]. Très rares furent les louanges de critiques susceptibles d'adoucir l'échec de 1926, comme celles de Louis Le Cardonnel qui lui écrivit: «Je retrouve ici avec originalité, la grande tradition[37].»

Émile Bernard comptait pourtant incontestablement parmi les meilleurs peintres de son temps. Albert Besnard, excellent praticien lui-même, le complimenta sur son *Cycle de la vie humaine* avec pertinence: «Vous êtes un maître, vous faites ce que vous voulez[38]!» Mais là n'était pas son problème, la difficulté résidait dans «ce qu'il voulait». Bernard pensait que les Idées qu'il essayait de transposer visuellement avaient une valeur extra-historique; malheureusement personne n'aspirait en ce moment précis de l'histoire à ce que lui voulait.

Ces deux versions du *Cycle humain* méritent une place dans l'histoire de l'art, indépendamment de leurs qualités intrinsèques, en tant que vaste entreprise originale fondée sur la tradition picturale et reposant sur un tour de force technique. Bernard tenta en effet, dans cet ouvrage, d'exposer avec des moyens purement picturaux une ligne de pensée, une Idée sur les différents stades de la conscience humaine et sur la relation de l'homme avec le Divin. Ces moyens picturaux sont ceux de la peinture d'histoire: composition, clair-obscur, couleur, action humaine, geste, expression du visage. Il ne s'agit cependant pas de peintures d'histoire car les événements qu'elles relatent servent un but plus élevé, ce sont des allégories représentant des Idées, lesquelles n'existent pas *a priori* dans ces récits; elles sont l'expression de la pensée du peintre.

L'élément autobiographique est présent dans toutes les peintures. *La Construction du Temple*, avec ces enfants qui savent, pourrait renvoyer à sa jeunesse quand il se sentait un penchant spontané pour la dévotion religieuse. *Les Héros et les Dieux* **[ill. 270]** reflètent éventuellement les années de lutte de l'avant-garde, lorsque le style était sa préoccupation première, sans prendre garde à la morale. Il s'est ensuite représenté, jeune, soutenant par derrière le malade transporté dans un drap, dans *Le Christ guérissant les malades* **[ill. 271]**, ce qui revient à confesser sa condition de pécheur. Enfin, il est difficile de ne pas voir un autoportrait à peine voilé dans le jeune homme des deux versions du *Doute*. Chaque fois c'est lui qui fuit les séductions du matérialisme et qui jette une pierre à l'hermès.

Ces œuvres constituent un geste de défi à la société moderne et à l'art qu'elle produit, geste délibéré, voire même original, et Bernard s'attendait à leur dénigrement en France en 1926. La décision qu'il prit de réaliser une seconde série semble même trahir une certaine incertitude quant à leur impact, ou du moins une hésitation sur sa capacité mentale à franchir ce pas. Peut-être espérait-il que ces toiles inverseraient le courant de la peinture moderne? Comme beaucoup d'intellectuels européens, il salua le changement de régime en Italie avec enthousiasme. L'évolution des mentalités qu'il discernait chez les jeunes artistes, même parmi les futuristes, lui laissait espérer un revirement contre «notre démocratie déplorable». Il qualifiait Mussolini de «*père de la liberté en Italie*» et, après le Concordat avec le pape, il crut que cette «vraie» liberté pourrait s'étendre au monde entier. Mussolini était selon lui un «*génie*» qui devait ouvrir «*les yeux des nations aveuglées par une "politique de tyrannie"*». Les jours des politiciens étaient comptés «*par le fait seul du triomphe de la vérité*», alors il jubilait[39].

Finalement, la véritable portée de ces œuvres ambitieuses réside peut-être dans le mauvais accueil qu'elles connurent. Bernard était une personnalité combative s'il en fut. Tout au long de sa carrière, il agit le plus souvent au total mépris de ses propres intérêts; il défendait tout au contraire ardemment l'ancienne maxime de Platon, voulant qu'une œuvre soit d'autant plus admirable qu'elle était désintéressée. Accueillies favorablement, elles auraient perdu de leur valeur historique. Leur Beauté provient de leur insuccès. Leur grandeur réside dans le refus d'une appréciation facile. Elles représentent un défi et veulent se soustraire au succès – elles y parviennent au-delà de toute espérance. Leur langage pictural est proche du surréalisme, mais leur syntaxe bien éloignée des juxtapositions suggestives de Dalí. Les arrangements insolites de celui-ci réfèrent en effet à ses obsessions personnelles. Bernard, lui, désire nous apprendre la condition déplorable de l'homme moderne et nous entraîner vers la tradition classique et les valeurs morales qu'elle représente.

1 Lettre de Bernard à sa mère, 1er janvier 1900, INHA, Ms. 537, fos 80-83; McW 2012, no 248.
2 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Tonnerre, [mai 1918], coll. part.
3 Lettre de Bernard à Schuffenecker, Tonnerre, 17 décembre 1920 [timbre], BNF NAF 14277, fo 74; McW 2012, no 378.
4 Émile Bernard, «Une conversation avec Cézanne», *MdF*, 1er juin 1921, pp. 372-397; repr. in Rivière 1994, I, pp. 222-236.
5 *Ibidem*.
6 *Ibidem*, p. 232.
7 *Ibidem*, note 3.
8 Émile Bernard, *Le Grand et très Divin Michelange: étude esthétique de l'homme et de l'œuvre*, Tonnerre, 1924, p. 82.
9 Voir cat. expo. *Ansichten Christi, Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, 1er juillet-2 octobre 2005, p. 58, no 8 (notice par Micol Forti: à juste titre l'auteur rejette la datation de 1909 donnée par Luthi no 764).
10 *AmV*, fo 257.
11 *AmV*, fo 251.
12 Voir Lorédana Harscoët-Maire, «Sa vie, son œuvre», in *André Maire, peintre voyageur. 1898-1984*, Somogy, Éditions d'Art, 2000, pp. 10-17. Madame Harscoët, dans Morane 2000, p. 119, affirme: «Revenu d'Indochine, André Maire qui a hérité de ses parents va l'aider à réaliser son rêve "un voyage à Venise".»
13 D'après Madame Harscoët, Bernard vécut dans un premier temps avec le jeune couple. André Maire acheta «une petite galerie où il vend ses œuvres – gravures, sépias et peintures – à une riche clientèle qu'il retrouvera à Paris» (voir note 8, pp. 15-16). Les activités commerciales de son élève ne réjouissaient guère Bernard: «*Il n'a plus en tête que de faire commerce de son art et de s'enrichir. Il est triste de constater le peu de noblesse de toutes les âmes actuelles.*» Voir la lettre de Bernard à Madame Duchateau, Venise, 15 décembre 1924, coll. part.
14 *AmV*, fo 265.
15 Lettre de Bernard à Élémir Bourges, Venise [février 1923], BNF NAF 15618, fo 13; McW 2012, no 384.
16 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Venise, 23 mai 1923, coll. part.
17 *Ibidem*, note 15.
18 *AmV*, fo 266.
19 *Les Rénovateurs. Émile Bernard*, Paris, La Rénovation esthétique [1933], p. 16.
20 Luigi Gentina, *Emilio Bernard e il Ciclo Umano*, Venise, U. Bortoli, 1925.
21 Voir cat. expo., *Le Choix de Vincent*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2003, p. 14, ill. 7; cat. no 9 [*Vincent's Choice*].
22 *AmV*, fos 257-259.
23 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Venise, 15 décembre 1924, coll. part.
24 *AmV*, fos 257-258.
25 Voir note 8.
26 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Venise, 23 mai 1923, coll. part.
27 *Ibidem*, p. 12, note 19.
28 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Venise, 15 décembre 1924, coll. part.
29 *Ibidem*.
30 *Ibidem*, note 27.
31 Paul Jamot, «Émile Bernard et le Cycle Humain», citation extraite de H. S. Ciolkowski, «Émile Bernard», in cat. exp. *Émile Bernard*, Paris, Hôtel Jean Charpentier, 26 mai-13 juin 1926, p. 12.
32 *AmV*, fo 267.
33 Auriant, «Émile Bernard», in Émile Bernard, *L'Esclave nue* suivie de *La Danseuse persane*, Bruxelles, Club international du livre, s.d. [1941], p. 64.
34 Lettre de Vincent van Gogh à Bernard, Arles, [c. 5 août 1888], *vangoghletters*, no 655.
35 *AmV*, fo 259.
36 *AmV*, fos 259-260.
37 *AmV*, fo 261.
38 *AmV*, fo 260.
39 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Venise, 11 février 1929, coll. part.

Nature morte au poisson, à la pastèque et aux fruits avec une théière de Chine
1937
(détail ill. 278)

Chapitre XVII

La Lutte avec l'histoire
1926-1941

En 1937, la mort d'Hanenah Sâati-Bernard au Caire vint troubler la fragile cohésion familiale patiemment tissée par Andrée Fort. Hanenah n'avait revu ses enfants, Antoine et Irène, que deux fois seulement depuis 1903. Quand elle était venue en cure à Vittel avec ses cousins, en 1919, Bernard avait accompagné les adolescents jusqu'à Saint-Baldoph, un village près de Chambéry, où ils retrouvèrent leur famille égyptienne pour quelques jours. Après toutes ces années passées loin de leur mère, force lui fut de constater que « *les enfants parurent n'avoir rien de commun*[1] » avec elle. Puis, en 1923, les Sâati vinrent passer des vacances au Lido, près de Venise, ce qui permit à Irène de resserrer les liens avec sa mère. Bernard, en vertu de sa dévotion catholique, avait refusé le divorce[2]. La mort de sa femme lui permettait de régulariser son union avec Andrée Fort. Il l'épousa à Paris, à soixante-dix ans, en l'église paroissiale de Saint-Louis-en-l'Île, le 28 juin 1938 : « *Je pourrai enfin te donner mon nom, sans qu'on puisse te le contester, et mon œuvre, que tu as inspirée et aidée à éclore par ton dévouement. Que cela puisse réparer les inévitables ingratitudes, et te donne l'assurance de ta survie dans notre amour*[3]. »

Sans attendre, Antoine et Irène réclamèrent leur part d'héritage. L'élève et gendre de Bernard, André Maire, mari d'Irène depuis 1922, avait réagi particulièrement vite et semble avoir pris l'initiative en la circonstance. Bernard reçut un acte notarié stipulant qu'il devait renoncer à ses biens et accepter de vendre la maison de Tonnerre, avec les meubles et les tableaux. On peut comprendre le chagrin de Bernard. Avec l'aide de son notaire, il réussit toutefois à conserver ses tableaux, au prix de la perte de la maison et de ses meubles. Bernard, et surtout Andrée qui avait été souvent seule à les élever dans cette maison, durent déménager : la maison fut louée à des étrangers, y compris le jardin qu'Andrée avait acheté de ses propres deniers, grâce à sa musique[4].

Il est difficile de déterminer si cet « *arrangement nécessaire*[5] », selon les termes des enfants d'Hanenah, découle d'un manque d'estime pour leur père, dû à ses négligences à leur égard. André Maire, qui avait un solide sens des affaires, aurait souvent aidé la famille à Tonnerre. De son côté, Bernard considérait que « *vivre auprès d'une musicienne et d'une artiste* » au lieu d'être élevé au Caire aux prises avec « *les préoccupations uniquement matérielles des Levantins* »[6], suffisait à compenser les soucis financiers. Il avait peut-être négligé de défendre ses intérêts – et ceux d'Andrée – à long terme en ne se préoccupant pas assez de l'avenir de ses enfants. Il était prêt à se battre pour son art mais il avait probablement surestimé la capacité de ses enfants à se prendre en charge. En outre, des rumeurs sur la vie qu'il menait à Paris, les liaisons illicites qu'il entretenait, s'étaient certainement ébruitées à Tonnerre. Ses rares apparitions dans la maison familiale et ses séjours prolongés à l'étranger, alors qu'eux-mêmes vivaient dans la gêne, confiés à une Andrée Fort exténuée par la charge, ne purent qu'entamer leur respect et alimenter des rancœurs envers leur père.

Ses trois autres enfants, nés d'Andrée, Milandre, Michel-Ange et Élisabeth, adoptèrent envers lui une attitude tout à fait différente. Milandre avait épousé Henri Bardot, dit Riton, qui donnera pleinement satisfaction à son beau-père dans la réalisation de bois pour *Les Petites Fleurs de saint François*[7].

Michel-Ange Bernard-Fort tenta d'abord de se faire un nom comme critique d'art dans des journaux locaux, sous le pseudonyme de Michel de Ner, louant surtout l'œuvre de son père. Il manqua cependant de discernement dans l'exploitation de l'héritage artistique paternel[8]. Élisabeth, fille favorite de Bernard, et son époux, le marchand Clément Altarriba, furent les plus constants dans leur fidélité à Bernard, actifs à conserver son patrimoine, à promouvoir son art et accroître sa notoriété.

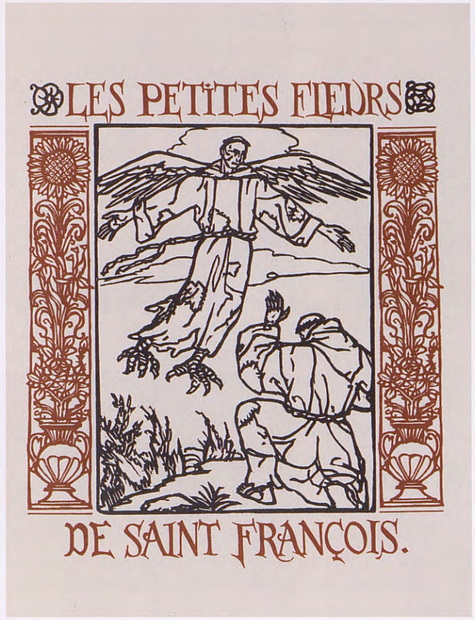
« Ce tableau signé Gauguin mais il est de moi !... »

Au milieu de ces tourments familiaux, un fort désagrément laissait augurer à Bernard la place et le rang que l'histoire de l'art lui réserverait. En juillet 1937, il visitait une importante exposition consacrée aux *Chefs-d'œuvre de l'art français* au palais de Tokyo quand, à sa grande surprise, il reconnut une de ses œuvres, un paysage breton, n° 325 du catalogue, signée « P. Gauguin » **[ill. 60]**. Il l'avait peint en 1888 à Saint-Briac, entre la fin du mois d'avril et la mi-août, juste avant d'aller à Pont-Aven voir Gauguin. La signature de celui-ci avait été peinte sur la sienne mais la date « 88 » était restée intacte. La réaction de Bernard à cette douloureuse découverte fut double. Dans un premier temps, l'idée lui vint d'exploiter la situation à son profit en divulguant l'incident dans la presse. Par une lettre à Charles Maurras, directeur du journal *L'Action française*[9], il l'informe de cette supercherie, se disant soucieux d'en avertir le public. Il donna ensuite une interview dans *Le Jour*, tout en profitant de l'occasion pour rappeler les principales étapes de sa carrière. Au récit qu'il fit de la découverte sur son tableau de la signature de Gauguin, il ajouta : « *Voilà qui honore cette peinture, mais le public est trompé...* » Le journaliste le fit sourire en remarquant : « Voilà un cas embarrassant. Si le tableau a été choisi, c'est qu'on lui trouvait des mérites exceptionnels. Il reste donc, avec sa vraie signature, digne de figurer dans cette exposition ! » Bernard avait lui-même vendu le tableau à Amédée Schuffenecker en 1925[10]. Après le décès de celui-ci, le 1er septembre 1936, le tableau était apparu dans une exposition comme propriété d'Émile Labeyrie, ancien gouverneur de la Banque de France, ce qui ajouta une note politique au scandale. Le moment où le tableau avait été transformé en Gauguin demeurait un mystère, quand M. Gruspau, antiquaire rue Saint-Louis-en-l'Île, qui s'était occupé de la succession d'Amédée Schuffenecker, déclara qu'il avait vendu le tableau signé Gauguin à M. Labeyrie pour seulement 500 francs[11]. Afin de rétablir la vérité, Bernard requit de son avocat, maître Brisac, d'envoyer une sommation d'huissier aux autorités compétentes : au ministre de l'Éducation nationale ; au directeur des Musées nationaux et au commissaire de l'exposition, Raymond Escholier. Car, comme le dira malicieusement un commentateur de *L'Intransigeant* : « Ce n'est évidemment point en cessant d'être de Gauguin qu'il cessera d'être beau. » Les autorités embarrassées disposaient toutefois d'une étroite marge de manœuvre : elles avaient la possibilité de retirer le tableau de l'exposition puisque la rétrospective était consacrée à des peintres ayant achevé leur œuvre et que Bernard était toujours en vie[12]. Plein d'humour sur le grotesque de la situation, il déclara : « *Si l'on invoque que cette* rétrospective *ne reçoit que des "morts", j'ose espérer que l'on n'exigera pas mon suicide pour considérer ma toile comme un* vrai *"chef-d'œuvre" et la maintenir dans une exposition dont on l'avait jugée digne sous le nom emprunté de Paul Gauguin*[13]. » La façon dont Bernard a géré son affaire reçut un écho plus que favorable dans la presse, qui prit son parti dès le premier jour.

Son fidèle ami Auriant vint, lui aussi, à son secours : il écrivit un article destiné au *Mercure de France*, dans lequel il ne se contentait pas de relater l'événement, mais s'attachait également à mettre de l'ordre dans l'affaire Bernard/Gauguin. Son texte fut refusé sous le prétexte qu'il comportait une attaque contre l'administration des Beaux-Arts[14]. Bernard réagit laconiquement à ce nouvel acte d'hostilité, auquel il s'attendait : « *On a assez parlé du Gauguin de Bernard* », dit-il. À la demande du propriétaire de la peinture, « *un homme fort distingué, collectionneur de goût* », il écrivit au dos : « *Je certifie que ce tableau a été peint par moi, à Saint-Briac, en 1888. Émile Bernard* », M. Labeyrie ayant souhaité que l'œuvre garde « *historiquement* » sa fausse signature. S'étant rendu chez le collectionneur, Bernard précisa à son ami : « *Je n'ai fait aucune difficulté à terminer la chose ainsi, M. Labeyrie ayant une dizaine de toiles de ma main, qu'il m'a montrées* »[15].

Plus décidé que jamais à réaffirmer ce qu'il considérait être la vérité sur les circonstances de 1888, Bernard profita de l'incident pour rédiger son propre témoignage : *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu, Lorient* [1939]. Avec une indéniable logique, il y affirme : « *Cette petite toile avait été peinte deux mois avant ma jonction avec Paul Gauguin. Si elle a pu être prise pour une de ses œuvres, c'est une preuve de plus de l'influence que j'eus sur lui deux mois plus tard*[16]. » Au prix de la défense d'une démarche artistique abandonnée depuis longtemps, il ressent plus que jamais la nécessité de revendiquer sa place dans l'histoire de l'art.

271
Xylographies tirées des
Petites Fleurs de saint François
Paris, Ambroise Vollard, 1928. Collection privée.



La réconciliation avec Maurice Denis

Ce sont ses deux grandes séries du *Cycle humain* qui constituaient l'affirmation la plus récente de sa position historique. Après avoir exposé son second cycle au Salon des Tuileries en 1925, grâce aux bons soins de Maurice Denis, il les montra comme l'apogée de son évolution artistique, en l'Hôtel Jean Charpentier[17]. Au cours de ces dernières années, les liens avec Denis s'étaient resserrés, en partie grâce aux phrases louangeuses formulées par Denis lors de sa présence à la Biennale de Venise en 1922 : « À côté de la grande salle où je réunis des spécimens de ma peinture depuis 1890, Émile Bernard, vénitien de cœur et de technique, confesseur ardent de la foi classique, à qui Paris est injuste, Émile Bernard expose des œuvres savantes ; il fut l'un des initiateurs du synthétisme de Pont-Aven, et je le retrouve expert dans l'art de peindre, rompu à toutes les recherches de style, docile aux leçons de perfection des anciens maîtres[18]. » Lors des négociations que Bernard entreprendra avec Denis pour l'exposition de son cycle humain au Salon des Tuileries, il lui manifestera son plaisir de l'amitié retrouvée et sa gratitude pour son soutien dans une lettre touchante pleine de souvenirs de leur jeunesse[19]. L'exposition chez Charpentier en 1926 réunit plus de deux cents de ses œuvres : peintures, dessins, illustrations de livres ainsi que deux sculptures. Presque toutes étaient postérieures à son retour d'Orient, avec seulement deux peintures d'Égypte. Cet événement exceptionnel se révéla très coûteux ; il lui valut, dit-il, « *environ la perte totale de mes bénéfices italiens*[20] ». L'ensemble de l'opération paraît avoir été destinée à établir une fois pour toutes son importance en tant qu'artiste. L'introduction au catalogue fut rédigée dans cet esprit par l'illustrateur Henri S. Ciolkowski (c. 1890-1932) qui connaissait Bernard depuis 1908. Dans ce texte, il émet le souhait que l'artiste, vrai connaisseur de la grande tradition qu'il s'est consacré à préserver, soit reconnu précisément en ce moment de l'histoire de l'art. Il note en effet que l'époque actuelle se caractérise par un « profond besoin d'ordre, de méthode et de discipline, […] dans l'art comme dans la vie », ce qui conduit à un « retour au classicisme ». Bernard, affirme-t-il, a déjà à plusieurs reprises proclamé cette nécessité avant qu'elle ne devienne « de mode ». Selon lui, il est donc temps de lui rendre justice, car il a toujours été traité de réactionnaire alors qu'il est un « précurseur » de ce courant. L'auteur souligne qu'en Italie les qualités de son travail récent ont été plus largement appréciées, en particulier lorsqu'il a exposé aux Biennales de Venise à partir de 1922. Ciolkowski fait incontestablement référence ici à l'appel à un « retour à l'ordre », lancé par Jean Cocteau pendant la Grande Guerre. Fermement convaincu que l'époque exigeait une réaffirmation de la culture française et, d'une manière plus générale, latine, Cocteau avait alors appelé à renoncer à l'esprit partisan, à l'individualisme et au modernisme obstiné, et plaidait en faveur d'un retour aux valeurs classiques. Cet appel influença la vie culturelle de l'après-guerre : les cubistes, tels que Braque, Gris, et Picasso, révisèrent leur style, ou du moins abandonnèrent beaucoup des traits de leurs précédentes expérimentations[21].

Dans *Le Figaro*, Arsène Alexandre lui-même suscita le débat en adressant un questionnaire « aux artistes les plus éminents de tous les "partis" » afin de mener une enquête sur l'état de l'art contemporain[22]. L'une des cinq questions était : « Croyez-vous qu'après les recherches d'originalité à outrance que nous avons vues ces dernières années, il se produira une réaction dans le sens de la tradition ? » Bernard s'immiscera dans la discussion peu après son exposition de 1926 et publiera, dans le *Mercure de France*, une « Esquisse d'un programme néo-classique ». Se sentant à juste titre le porte-parole par excellence de ce retour au classicisme, il commence par dénoncer les anciens cubistes et futuristes qui n'ont embrassé le classicisme que récemment, les traitant de « contrefacteurs », seulement « *avides d'une réclame facile, d'une vente assurée* ». À l'instar, notamment, de Maurice Denis, il pense être du devoir des peuples latins du Midi de libérer les peuples du Nord, « *peu faits pour comprendre, admirer ou se passionner pour les arts* », de l'anarchie de « *l'Expressionnisme* », qu'ils ont élaboré à partir du symbolisme français. Il prône une contre-offensive visant à « *enrayer ce courant de laideur et de barbarie que pousse le Nord vers nous* »[23].

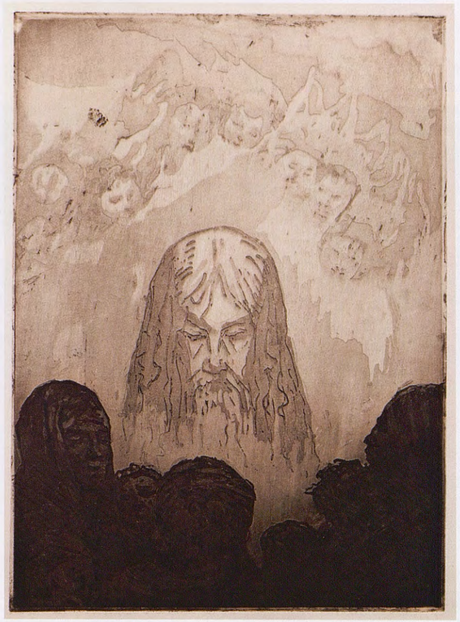
Son retour aux règles classiques, fondé sur une connaissance approfondie de la technique des maîtres anciens, est un véritable cri de guerre. D'après lui, l'immense sacrifice en vies humaines, qui a ensanglanté les champs de bataille de France pour apporter enfin la victoire, doit maintenant se doubler d'un sacrifice en peinture sur les champs de bataille de l'art. Bernard en appelle à rejeter l'utilisation des peintures modernes prêtes à l'emploi – « *le peintre fait sa couleur, et ne saurait la trouver chez le marchand* ». Il fustige les préjugés des impressionnistes qui pensent que « *le mélange des couleurs en détruit l'éclat et la beauté* »[24]. Il préconise au contraire la palette restreinte : le peintre doit pouvoir se contenter de quelques teintes sobres, dont le noir. On reconnaît ici l'écho tardif d'une discussion qu'il avait

272
Xylographies tirées de *L'Odyssée* d'Homère
Paris, Ambroise Vollard, 1930. Collection privée.

273 a, b, c et d.
Eaux-fortes et aquatintes, tirées de *La Fin de Satan*
Paris, Ambroise Vollard, 1935. Collection privée.

a. Portrait de Victor Hugo

b. *Ceux qui parlaient dans le bois*



c. *Celui qui est venu*

d. *Deux différentes manières d'aimer*

274
Professeur Emilio Bertotto
1926, huile sur carton,
106 × 80 cm.
Collection privée.

eue en 1904 quand il avait rencontré Cézanne[25]. Au lieu de donner une tonalité éclatante à l'ensemble d'une composition, il préfère travailler des contrastes de tons qui doivent donner au tableau une harmonie calme, classique, alors que l'éclat et la solidité doivent être réservés aux formes. La peinture de Bernard, dans les années vingt et trente, témoigne de sa faveur pour une palette sombre, qui répondait certainement à ses idéaux artistiques.

Stratégies commerciales

S'il pensait à juste titre mériter d'occuper une position capitale dans la récente évolution de l'art, il refusait ou était incapable de se soumettre au système des galeries qui le permettait. Par ailleurs, Ambroise Vollard, qui avait pourtant acquis presque la totalité de sa production d'avant 1901, ne montrait jamais ses œuvres, fait que Ciolkowski déplore explicitement dans sa préface de catalogue en 1926[26]. Pour se sortir de ses soucis d'ordre financier, tout en gardant, ainsi qu'il le formule lui-même, « *la liberté de mes idées et réaliser mon art selon mon désir*[27] », Bernard recourait à deux stratégies.

Tout d'abord il faisait commerce des œuvres d'art des maîtres anciens. Certaines photographies des archives Bernard portent au dos des inscriptions qui attestent son activité non seulement de marchand mais aussi d'expert, fournissant évaluations et certificats d'authenticité. Il tentait également de travailler comme courtier. Quand il y eut en 1926, à Venise, l'exposition de cinq tableaux de Van Gogh dans le pavillon hollandais, il avait appris de son ami Vittorio Pica, membre fondateur de la Biennale, que le Detroit Institute of Arts souhaitait acquérir un Van Gogh et était prêt à en offrir 200 000 francs, Bernard écrivit sans hésiter à son ancien mécène, Andries Bonger, pour lui demander s'il était prêt à se dessaisir de l'autoportrait du peintre ou bien encore, s'il tenait « *spécialement* » à ce tableau, « *on prendrait les arbres et le lierre – la belle étude faite à Saint-Rémy dans le parc de la maison de santé* ». Mais Bonger ne pouvait intervenir en la matière, les œuvres appartenant à Vincent van Gogh, fils de la veuve de Theo, récemment décédée[28].

Bernard, vendeur de tableaux de maîtres anciens, avait fait une acquisition dont il était particulièrement fier, *Le Triomphe de Pan*, que l'on attribuait alors généralement à Nicolas Poussin. Il avait acheté ce tableau avant 1914 sur le marché parisien et le vendra à Paul Jamot en 1921. À sa mort en 1939, ce dernier le légua au musée du Louvre où il entra en 1941 avant d'être mis en dépôt au musée des Beaux-Arts de Reims, dont Jamot fut le directeur de 1927 à 1938[29].

Un autre apport financier important lui venait de l'illustration et cette activité lucrative, qui l'occupera jusqu'à la fin de sa vie, lui était encore offerte par Vollard. Son « *éditeur* » lui laissait « *le choix des livres* » et le soin d'ordonner l'ouvrage à son gré : « *Choix des caractères, dispositions des pages, des titres, format etc.* »[30]. Cette collaboration avait commencé pendant la Grande Guerre, elle se poursuivit ensuite au

275
Portrait de Paul Léautaud
1929, huile sur carton,
48,4 × 41,2 cm.
Avignon, musée Calvet.

Fig. 105. Andrée Fort, *Soleil*, 1927, tapisserie, 96 × 92 cm.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

ralenti pour reprendre avec une vigueur nouvelle après le retour de Bernard de Venise.

Les Petites Fleurs de saint François, traduction française des *Fioretti*, illustrées de trois cent trente xylographies d'après des dessins de Bernard, parurent en 1928. L'artiste avait commencé à travailler à ce projet plusieurs années auparavant : en décembre 1922, il recevait un premier paiement de 25 100 francs pour cent huit grandes gravures sur bois, quatre gravures de format moyen et quatre-vingt-quatre culs-de-lampe et lettrines ornementales. Jusqu'en 1929, il recevra encore 43 100 francs au total, le dernier versement de 12 000 francs viendra en rémunération de la peinture à l'aquarelle qu'il appliqua sur les trois premiers exemplaires du livre[31]. Ces sommes considérables ont largement dû contribuer aux revenus de Bernard à cette époque et lui permirent de vivre « *librement*[32] ». Il en est resté une brillante évocation dans un style néo-Quattrocento. Les gravures sur bois, d'une parfaite limpidité de trait en noir sur blanc, sont bordées d'un large encadrement de colonnes, vasques, guirlandes florales et petits personnages imprimé en brun-rouge **[ill. 271]**.

Quand il eut terminé *Les Petites Fleurs*, Bernard entreprit d'illustrer une traduction française de *L'Odyssée* d'Homère **[ill. 272]**, projet auquel il travailla de mars 1927 à décembre 1930. Il reçut au cours de cette période au moins 105 000 francs pour les cent quarante-neuf dessins de gravures sur bois, plus des culs-de-lampe et des lettrines ornementales. Chaque gravure fut rehaussée de sépia, de la main même de Bernard, pour donner l'impression d'un bois en clair obscur à la manière de Hugo de Carpi. L'édition fut évidemment limitée, à cent soixante-cinq exemplaires. Pour le lavis des quelque dix mille xylographies, Bernard reçut plusieurs milliers de francs. Il fut très fier, à juste titre, du résultat, qu'il qualifia dans une lettre à Vollard de « *pièce de résistance*[33] ». Il montre une fois de plus, dans ces illustrations, la stupéfiante polyvalence de son talent : pour ce récit de l'Antiquité, il choisit un style héroïque, vaguement inspiré de la Haute Renaissance. Dans une note révélatrice, Bernard reconnaît que ces entreprises titanesques lui donnent la possibilité de travailler à son gré la peinture, « *la poussant toujours dans la voie d'art pur qui l'a rendue de plus en plus invendable*[34] ».

Comme s'il refusait même ce modeste succès public, l'artiste traita sa dernière commande achevée avec une telle démesure que le livre devint quasiment impossible à imprimer et à vendre. Son travail d'illustrateur avait attiré l'attention de l'homme politique, écrivain et bibliophile Louis Barthou (1862-1934). Celui-ci avait non seulement servi la France en occupant diverses fonctions, notamment celle de Premier ministre à partir de 1889, mais il était homme de lettres et spécialiste de Victor Hugo ; il avait écrit une biographie du poète publiée en 1919 ainsi qu'un ouvrage sur ses carnets et dessins[35]. Par l'intermédiaire de Vollard, il fit la connaissance de Bernard, à qui il demanda en 1932 d'illustrer un livre de son choix pour la société de bibliophilie, Le Livre contemporain, qu'il présidait. À sa grande surprise, Bernard choisit le poème de Victor Hugo *Dieu* ; il lui proposa à la place *La Fin de Satan*, ce que l'artiste accepta, précisant que le cinquantième anniversaire de la mort de Victor Hugo en 1935 serait une excellente date pour la sortie du livre.

Pour réaliser les cinquante planches de l'ouvrage, Bernard opta pour la technique de l'aquatinte qui permettait de violents clairs-obscurs dans l'esprit des dessins de Hugo à l'encre de Chine. Ce procédé était très lent. Bernard passa deux ans à composer les illustrations et une autre année à

276
La Cartomancienne,
ou ***Portrait de Mimi***
1931, huile sur toile, 105 × 82 cm.
Collection privée.

277
Nature morte à la théière, aux pommes et aux citrons
1930, huile sur toile, 61 × 74 cm.
Collection privée.

les transposer sur plaques de cuivre. Le format était imposant : le livre lui-même est un grand in-folio, de 48 × 36,5 cm et les planches mesurent environ 35 × 25 cm **[ill. 273 a, b, c et d]**. Au cours de son élaboration, la société protesta contre la forme et le poids de l'ouvrage, mais Barthou défendit l'artiste contre vents et marées. Malheureusement, l'homme politique fut assassiné peu après, en 1934, et ses successeurs tentèrent de réduire ce projet coûteux et encombrant, mais sans succès. En réalisant ces planches, Bernard redécouvrait les aspirations romantiques de sa jeunesse, quand il était fasciné par Gustave Doré. Lui-même fut très satisfait du résultat, qu'il considéra comme le « *chef d'œuvre de mon illustration*[36] », jugement que partagea Pierre Mornand[37].

En dehors d'amis comme le maquettiste et typographe Louis Jou (1881-1968), Andrée Fort et André Maire, mais également son autre gendre, Henri Bardot, étaient impliqués dans la sculpture des bois d'après ses dessins. Andrée Fort avait aussi trouvé un autre moyen d'augmenter les revenus de la famille : elle transposait sur tissu d'anciennes œuvres de l'artiste. En compagnie de Milandre, elle se mit à broder d'après des peintures qui, à l'exception de l'*Annonciation*, dataient surtout de 1894-1896, soit du premier séjour du peintre en Égypte. Ainsi, vers le mois d'août 1927, elle présenta une série de six tapisseries à Andries Bonger, lui demandant de trouver des clients en Hollande, car, lui

278
Nature morte au poisson, à la pastèque et aux fruits avec une théière de Chine
1937, huile sur toile, 65,5 × 86 cm.
Collection privée.

279
Nature morte à la cafetière et aux fruits
c. 1932, huile sur carton, 52,5 × 60 cm.
Collection privée.

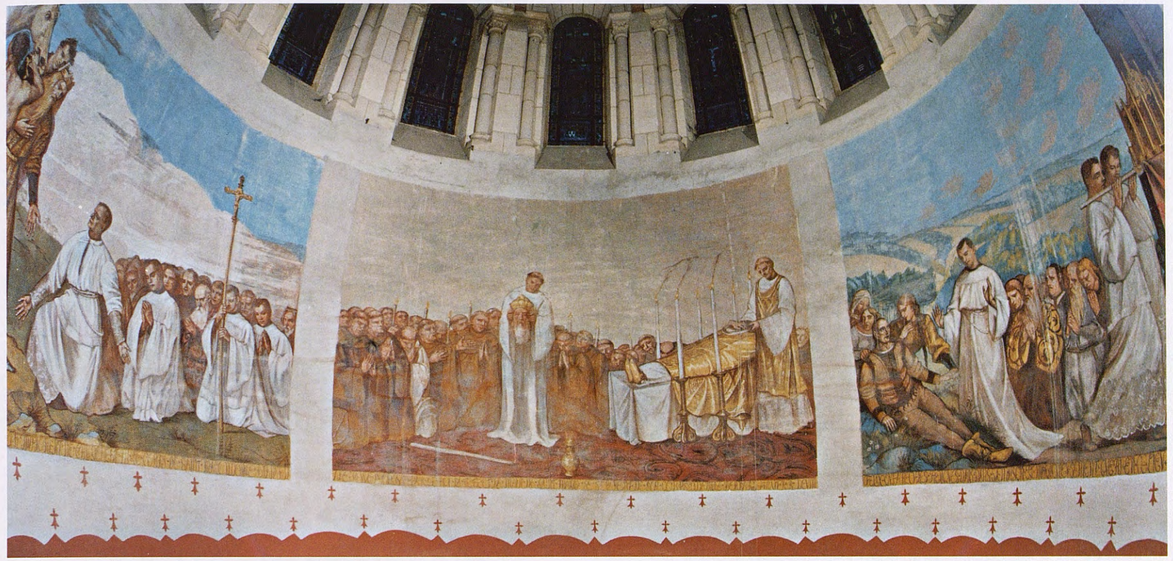
280
Nature morte à la brioche
c. 1932, huile sur carton, 68,5 × 51 cm.
Collection privée.

expliqua-t-elle : « Les temps sont durs et peu rassurants pour tout le monde et dans l'art il faut toujours lutter et lutter jusqu'à la mort, surtout si l'on veut vivre de lui. » Bonger paya l'ensemble 6 300 francs, en vendit plusieurs et garda celles qu'il ne put céder[38]. Toutes ces tapisseries furent réalisées suivant la technique inventée par Bernard au début des années 1890, qui consistait en applications de laine ou de soie sur une toile de jute par bandes horizontales [fig. 108].

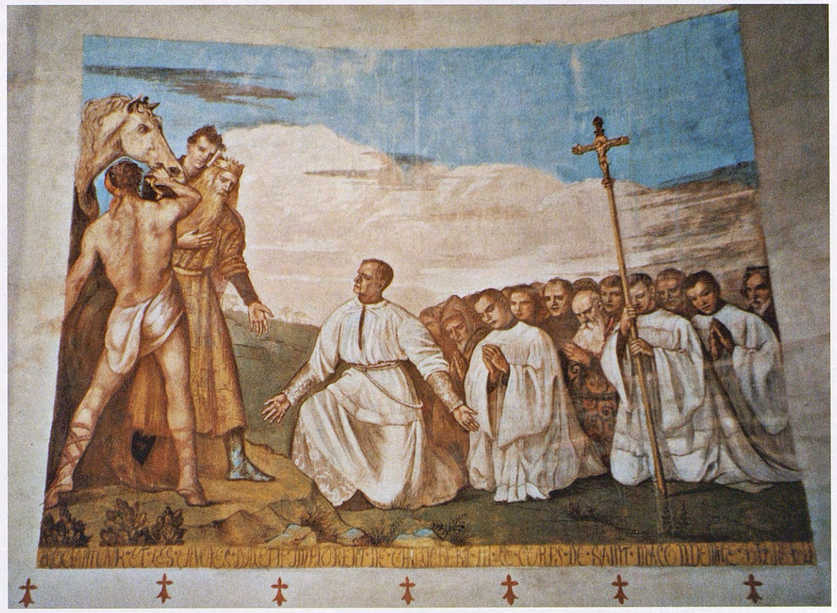
Indépendamment des nus, qui constituent une part importante de sa production tardive, Bernard se spécialisa dans les portraits et les natures mortes, genres picturaux susceptibles d'ouvrir au peintre un certain marché. Pour exposer son travail, il avait ouvert une galerie sous la direction de son gendre, Clément Altarriba – La Galerie du Bac, rue Jacques-Callot – dont l'activité fut brève. Beaucoup de ses portraits étaient ceux de ses amis tel celui, d'une intensité exceptionnelle, qui est, selon la tradition familiale, du *Professeur Emilio Bertotto* **[ill. 274]**. Il dédia en 1929, à Auriant, un portrait de profil, très vivant, de son ami Paul Léautaud (1872-1956) **[ill. 275]** qui travaillait pour le *Mercure de France*. Mais plusieurs autres portraits, notamment de femmes, dépeignent plutôt des types que des personnes précises ; c'est le cas de sa *Cartomancienne*, peinte sur une toile rude, d'une touche alerte, avec de brillants effets obtenus au moyen de pointes de jaune et de rouge foncé. Son modèle, Mimi, qui a posé dans une somptueuse tenue orientalisante complétée d'une étole blanc-rosé et vert vif sur un fond pourpre foncé, lui fournit davantage le prétexte à une composition de couleurs plutôt que de suggérer un certain exotisme, ou une psychologie particulière **[ill. 276]**. Le coloriste qu'était Bernard s'est imposé ici plus qu'il ne l'avait souhaité peut-être, en dépit de sa renonciation théorique à l'emploi de couleurs vives.

Fig. 106. Vue de la nef et de l'abside de l'église Saint-Malo-de-Phily, photographie. Collection privée.

Ce phénomène se retrouve dans beaucoup de natures mortes de cette période, qui présentent surtout une grande diversité de style. Il peignit, en 1930, une théière *satsuma* avec un verre, un plat, des pommes et des citrons disséminés sur une table recouverte d'une nappe en damas rose-orangé peut-être rapportée d'Égypte **[ill. 277]**. Chacun de ces objets est peint sous un éclairage froid contre un arrière-plan lumineux. La rugosité de la toile contribue à donner de la force à la représentation. Six ans plus tard, il peindra, dans un style comparable et également sur une grosse toile, une nature morte monumentale, dans laquelle une claire lumière de jour joue sur les objets, placés sur une nappe brodée de jours échelle **[ill. 278]**. Ces deux natures mortes sont conçues sans arrangements spécifiques, et sont peintes dans un style réaliste et lumineux. En 1932, en revanche, Bernard exécute, dans un style complètement opposé, deux natures mortes aux mêmes éléments : une cafetière, un verre à pied, un saladier rempli de fruits, une tasse chinoise sur une table nappée d'une étoffe aux plis lourds, contre un arrière-plan clair **[ill. 279]**, et sombre **[ill. 280]**. Les somptueuses nuances de violet et de vert de la nappe, brossées à la manière de Renoir par touches larges et fluides, reflètent la volonté du peintre de faire ressortir les couleurs sur le noir par leur juxtaposition plutôt que par leur seul éclat. La comparaison entre ces deux natures mortes, toutes deux datables d'environ 1932, chacune offrant le même arrangement d'objets, avec ou sans brioche, est fascinante[39] : l'aisance avec laquelle Bernard décrit les objets dans la plénitude de leurs volumes et maîtrise leurs rapports minutieusement étudiés, s'impose à nous. Chacune de ces natures mortes, qui comportent souvent des objets exotiques aux couleurs vives, est peinte d'une touche alerte sur carton ou panneau d'isorel. Au début des années 1930, Bernard réalisa des dizaines de ces natures mortes, mettant en œuvre des compositions extrêmement organisées d'objets de couleurs intenses. Bien qu'il ne s'autorisât pas à utiliser les couleurs vives, la nature même des objets lui donnait la possibilité de réaliser des harmonies nouvelles et surprenantes, dont les propriétés inhérentes des objets constituaient presque l'excuse. La solidité structurelle de ces tableaux n'est en rien amoindrie par la simplicité de leurs supports. Comme toujours, Bernard percevait dans chaque nouvelle orientation que prenait son travail un défi et tentait de le pousser aux limites de ses capacités.



281 a
Les trois fresques de l'abside de l'église de Saint-Malo-de-Phily
1933, photographie. Collection privée.



281 b
La fresque de gauche (côté de l'évangile) porte l'inscription : « *Rociantour et les envoyés d'Aleth implorent de Childebert le corps de saint Malo. Émile Bernard* ». À l'extrême droite, on reconnaît Émile Bernard.

Le dernier séjour à Pont-Aven

La Bretagne, qui avait tellement contribué à sa formation de peintre et à sa personnalité, gardait beaucoup d'attrait pour lui. Quand sa vieille amie, Madame Duchateau **[ill. 239]** alla visiter la Bretagne au cours de l'été 1930, elle voulut notamment, pendant ce voyage, rechercher des œuvres de jeunesse de Bernard qui pourraient s'y trouver encore. Le peintre lui conseilla de se rendre à Saint-Briac. Les trois décorations murales, qu'il avait peintes au début de l'été 1888, sur le thème de la jeunesse de Jésus, dans l'atelier qu'il occupait derrière l'auberge de Madame Lemasson, étaient maintenant recouvertes par plusieurs épaisseurs de papier peint. Madame Duchateau étant, semble-t-il, désireuse de les voir, Bernard lui indiqua dans une lettre comment procéder, ayant bon espoir que ses fresques réapparaîtraient sous le papier imbibé d'eau pour le décoller[40].

Il eut bientôt une nouvelle occasion d'exécuter des peintures murales en Bretagne. En 1933, en effet, le curé de sa paroisse, Saint-Louis-en-l'Île, lui demanda de décorer l'église néoromane de son village natal, Saint-Malo-de-Phily **[ill. 281 a et b,** et fig. 106**]**, ce que Bernard fit « pour la seule gloire de Dieu et l'amour de son art » car les paroissiens n'avaient pas les moyens de le rémunérer. Auriant, qui l'accompagna lors de ce voyage, décrivit comment l'artiste s'était enquis d'un sujet possible, tiré de l'histoire ou de la légende locale. Lui-même posa pour plusieurs personnages, y compris pour le saint Malo. Le soir, pour se délasser des fatigues d'une journée de peinture, les deux hommes visitaient le bordel local et Auriant remarqua, non sans plaisir : « De cette main même qui avait caressé des chairs prostituées, il peignit la châsse qui contenait les reliques du bienheureux. » En moins de trois semaines, les trois fresques furent terminées, y compris la représentation d'une victime locale des « Bleus » pendant la Révolution[41].

Ce dut être une étrange expérience pour Bernard que de se voir, avec son œuvre, entrer dans l'histoire de l'art. En 1932, Charles Chassé commença de publier des articles sur l'école de Pont-Aven et le séjour de Gauguin en Bretagne. Bernard lui écrivit alors une lettre, riche de nombreuses corrections et précisions[42]. N'ayant rien perdu de sa combativité, il continuait inlassablement à défendre sa position historique, nourrissant toujours de grands espoirs pour l'avenir : « *Un jour viendra, je l'espère, où mon œuvre picturale* […] *prendra sa véritable place. Alors on reconnaîtra que malgré l'abnégation de ma personnalité devant la tradition, je n'ai pas cessé d'être inventif et d'apporter du nouveau, soit par l'imagination, la beauté ou l'ordonnance*[43]… » Le temps des honneurs officiels pour Bernard était enfin venu, à soixante et onze ans, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur pour son œuvre critique[44]. Puis, à l'été 1939, il se rendit à Pont-Aven pour dévoiler une plaque apposée sur la pension Gloanec. Maurice Denis assisterait à la cérémonie, et Bernard souhaitait qu'elle soit présidée par Charles Chassé, « *historien de notre École*[45] ». Grisé par le pays de sa jeunesse, Bernard y resta près de deux ans. « *Depuis que je suis à Pont-Aven j'ignore le temps* », écrivit-il à Madame Duchateau. L'austère paysage breton et ses habitants se colorèrent à travers le prisme de l'expérience de toute une vie : « *Un passé gothique s'unit ici à un Orient souverain*[46]. » Son enchantement déboucha sur de nombreuses peintures de Bretonnes **[ill. 282]**. La plupart donnent lieu à représentation de coiffes pittoresques, très élaborées, qui s'étaient multipliées pour répondre à l'intérêt des touristes. Dans quelques-unes de ces œuvres se remarque une certaine nostalgie du style synthétique de sa jeunesse. Le sachant à l'abri en Bretagne, Madame Duchateau émit le souhait de le rejoindre dans son havre relatif de Pont-Aven quand la période cruciale de mai et juin 1940 arriva. Bernard la mit en garde contre la montée en flèche du coût des pensions locales et des vivres, en raison de l'afflux de réfugiés[47]. En mai son fils Michel-Ange est parti au combat ; son père lui écrit de Pont-Aven une lettre touchante, lui rappelant qu'il défendait « *l'art de la France autant que les vies humaines, les hommes repoussent mais les chefs-d'œuvre non*[48] ». À l'annonce du bombardement de Paris, il craint une catastrophe : « *Sans doute une violence sans nom va violer la capitale* […] *il n'en restera que ruines* », puis il est envahi, semble-t-il, d'un sentiment de fatalité totale : « *Dieu veut nous annoncer que nous n'avons droit de rien posséder et nous avertit de la vanité de toute possession. C'est un avant-goût de la nudité où nous réduira la mort.* » Auriant a remarqué que son attitude divergeait en 1940 de celle qu'il avait adoptée en 1914 : s'accommodant désormais de la situation, il revint « sans encombre à Paris et ne fulmina pas contre les "Bandits" de 1940 comme il l'avait fait pour ceux de 1914[49] ».

Il chercha à nouveau du réconfort auprès de Maurice Denis, sans perdre de vue son intérêt et sa gloire. Déjà, en octobre 1939, il s'était enquis auprès de ce dernier de la possibilité d'être candidat à un siège vacant à l'Institut, question que Denis ignora, tout simplement[50]. Une fois que la situation militaire et politique parut stabilisée, Bernard rechercha de nouveau son appui au sujet, cette fois, d'une place d'enseignant à l'Académie des beaux-arts où il y avait trois postes vacants. En effet, il avait un « *projet pour la Conservation de l'Art en France* » et un règlement pour « *la direction des études à l'École* »[51]. Pour sauver les arts, il avait même écrit à l'« *illustre maréchal* », Philippe Pétain, car il l'avait entendu, dans son « *discours de réforme de notre cher pays* », achever

282
Un pardon en Bretagne
1939, huile sur toile, 98 × 97 cm.
Collection privée.

son message radiodiffusé par le mot « *Beauté* ». Bernard fut très ému par cet appel, et pensait l'occasion venue de proposer une véritable rénovation esthétique : « *Le mot seul démontre qu'au-delà des remèdes urgents que vous apportez en tous ordres, vous avez songé aux arts, langage de ce beau dont vous parlez. Le snobisme, la politique, le mercantilisme encourageant l'anarchie de la fausse originalité ont en effet trop entrainé les arts*[52]. » Denis apporta toute son attention au projet de Bernard, qui comptait vingt-sept articles, et qui devait « *conduire à former des artistes* complets ». Cependant, il semblait ne pas souscrire à « *deux paragraphes concernant les femmes* » : « *Vous hésitez. Il faut pourtant admettre que les femmes visent trop à la mode, au "dernier cri", qu'en outre elles dissipent les hommes ; enfin que si on les laisse envoler il n'y aura plus bientôt que des femmes. Pour une Vigée-Lebrun ou une Rosa Bonheur, combien de Madeleine Lemaire et d'intransigeantes à bon marché*[53] *!* » Pour se donner le temps de la réflexion, Denis lui répondit qu'il jugeait sa candidature prématurée et lui conseilla d'attendre le décret sur cette question qui allait être pris par le nouveau gouvernement de Vichy. Entre-temps, les recommandations de Bernard avaient été transmises à Vichy et partiellement acceptées[54]. Le 7 avril 1941, il remerciait Maurice Denis de « *la bonne nouvelle* » qu'il lui annonçait, y voyant son « *admiration sincère* », son « *estime* » et son « *amitié* », en ajoutant : « *Merci de ce réconfort, après tant de combats solitaires pour la grande cause que nous aimons* »[55]. Toutes ces démarches, qui auraient pu conduire à une reconnaissance finale de sa stature artistique, furent brusquement interrompues par sa mort dans son atelier du quai de Bourbon.

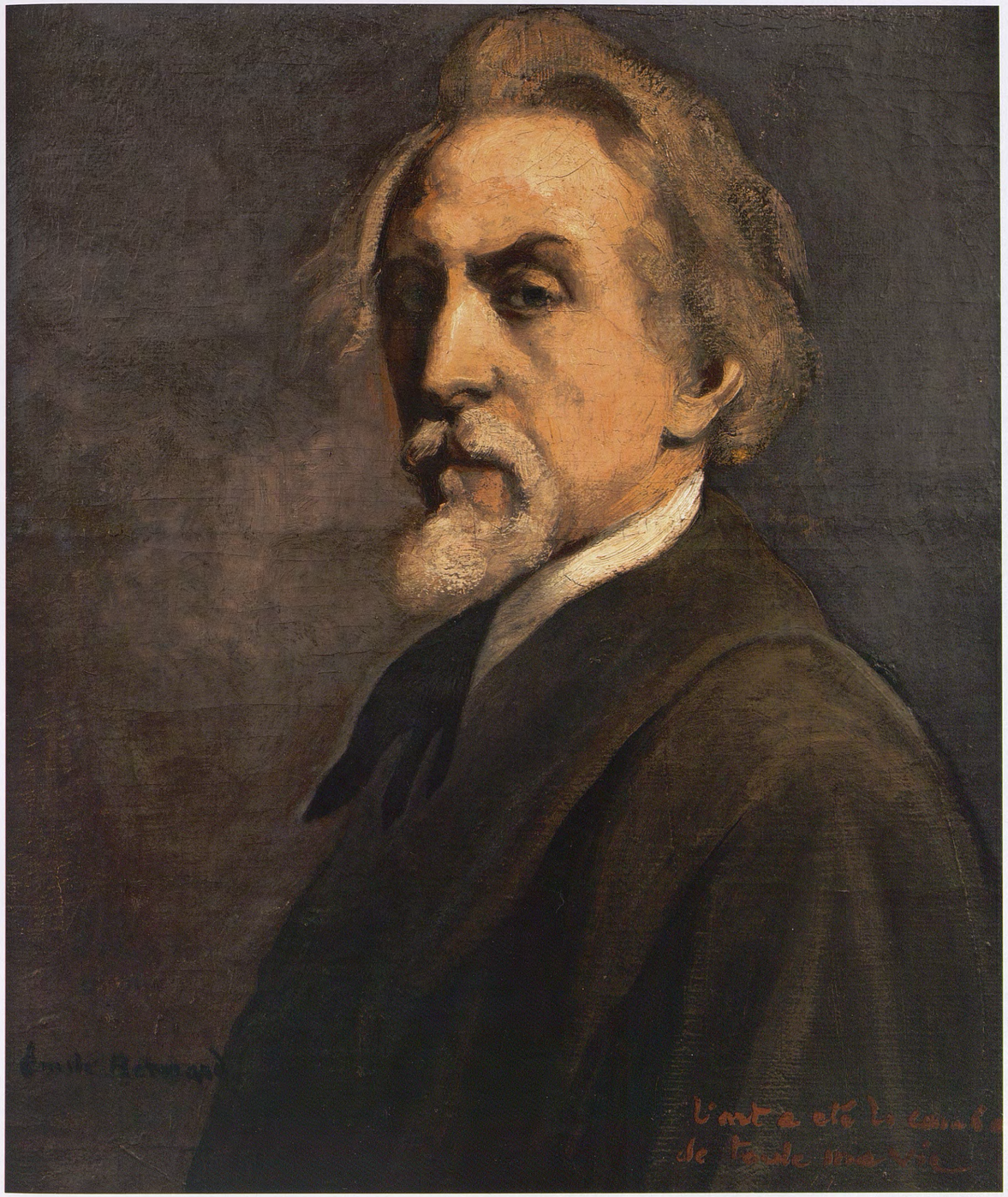
D'après sa fille Élisabeth, le peintre, se sentant mourir, aurait eu en quelque sorte la volonté d'ordonnancer sa mort. Le matin du 16 avril, le photographe qui intervenait quasi quotidiennement chez lui pour prendre des clichés de ses œuvres, l'aurait découvert sans vie sur son lit, élégamment vêtu d'une chemise blanche au col fermé par une cravate lavallière claire, et décida d'immortaliser sa fin. Vraisemblablement victime d'une congestion pulmonaire, Émile Bernard repose les mains jointes sur un crucifix [fig. 107]. Son visage garde « une expression d'une douceur infinie. On eût dit qu'un dernier reflet de son âme l'animait. Il était vraiment beau[56] ». Avant de rendre son dernier soupir, il griffonne malhabilement un petit mot à l'adresse des siens pour qu'ils trouvent sa réserve d'argent. « *Adieu. Je meurs/étouffé par la/congestion./Prenez l'argent/derrière la Salomé/du Guide*[57]. »

Trois jours plus tard, Maurice Denis prononçait son oraison funèbre en l'église Saint-Louis-en-l'Île. Le poète Paul Fort, son ami et beau-frère[58], lui rendit un dernier hommage en faisant graver cette épitaphe sur sa tombe du cimetière de Pantin : « À l'admirable graveur et poète, au génial peintre. Il possédait trois dons. Un seul connu de Dieu. Sa foi. Repose, Émile, en Terre et dans les cieux. » *Les Nouveaux Temps* publièrent une nécrologie décrivant : « Une singulière et attachante figure d'artiste » qui avait contribué à de multiples formes d'art. L'auteur mentionna principalement son œuvre de jeunesse et les peintres qu'il avait fréquentés. Il indiquait que son œuvre restait méconnue « car il s'est toujours tenu à l'écart des marchés de la peinture »[59].

En 1934, alors qu'il avait consacré une grande partie de l'année à l'illustration de *La Fin de Satan* et qu'il souffrait « *depuis plusieurs mois de ne pouvoir peindre*[60] », il réalisa plusieurs portraits de connaissances, et des autoportraits [ill. 283]. L'un de ceux-ci nous le montre, avec l'air grave et le regard interrogateur de l'incompris. En bas, à droite du tableau et en rouge, cette phrase qui le résume entièrement :

« L'Art a été le combat de toute ma vie ».

Fig. 107. Émile Bernard, les mains jointes sur un crucifix, le jour de son décès, le 16 avril 1941, photographie.
Collection privée.



283
Autoportrait
1934, huile sur toile, 65 × 53,7 cm.
Collection privée.

1 *AmV*, f° 308.

2 Voir Laure Harscoët-Maire, « Biographie », in Morane 2000, pp. 121, 123, note 35.

3 Lettre de Bernard à Andrée Fort, Paris, île Saint-Louis, 28 juin 1938, Los Angeles, GRI, 850330-5 ; McW 2012, n° 415.

4 *AmV*, f°s 305-313.

5 *AmV*, f° 312.

6 *AmV*, f° 309.

7 Lettres de Bernard à Henri Bardot, Paris, 15 quai Bourbon, [juin 1925] et à Henri et Milandre Bardot, Florence, 12 octobre 1925, coll. part. ; McW 2012, n°s 388, 389.

8 Il a notamment apposé le cachet d'atelier sur des tableaux d'une autre main, et a fragmenté des œuvres pour qu'elles soient plus facilement négociables.

9 « À l'exposition des chefs-d'œuvre de l'art français. Un tableau signé Gauguin qui est d'Émile Bernard », *L'Action française*, 21 juillet 1937 et McW 2012, n° 410. Charles Maurras (1868-1952) avait fondé *L'Action française* avec Léon Daudet. Ennemi déclaré de la démocratie, il s'était opposé aux sanctions françaises à l'encontre de l'Italie fasciste. Il fut libéré en juillet 1937, après huit mois d'emprisonnement à la Santé, pour avoir écrit une lettre contenant des menaces de mort contre certains membres du Parlement.

10 « Ce tableau signé Gauguin mais il est de moi !… », *Le Jour*, 21 juillet 1937. Sous-titre du journal : « On répare les dégâts d'un an de Front Populaire ». Interview de Christian Megret.

11 Jeanne Schuffenecker, fille d'Émile, le frère d'Amédée, protesta de son innocence et assura que certaines personnes avaient dû profiter de la maladie de son oncle. Voir S. H., « La vérité sur l'affaire du faux Gauguin… », *Le Journal*, 23 juillet 1937.

12 « Il y aurait bien une solution […] : joindre au Petit-Palais le Bernard retrouvé, le Bernard ex-Gauguin, aux deux toiles qui s'y trouvent déjà », G. Brunon Guardia, « Un des "Gauguin" du quai de Tokio était d'Émile Bernard », *L'Intransigeant*, 22 juillet 1937. Ce commentaire ajoute à la confusion, car le Salon des Indépendants s'est en réalité tenu au Grand Palais du 5 mars au 4 avril 1937. Il n'est fait aucune mention de la participation de Bernard à ce salon dans Jean Monneret, *Catalogue raisonné. Salon des Indépendants 1884-2000*, Paris, 2000.

13 E.B., « Il faut s'entendre sur le mot chef-d'œuvre », *L'Œuvre*, 24 juillet 1937.

14 L'article paraîtra dans *La France active*, n° 163, septembre-octobre 1937, pp. 106-108.

15 Auriant, « Émile Bernard », in Émile Bernard, *L'Esclave nue* suivie de *La Danseuse Persane*, Bruxelles, Club international du livre, s.d. [1941], pp. 17-91, repr. sous le titre de : « Souvenirs sur Émile Bernard », *Maintenant*, n° 7, octobre 1947, pp. 124-167.

16 Émile Bernard, *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu, Lorient*, [1939], repr. in Rivière 1994, I, p. 299.

17 H. S. Ciolkowski, dans son introduction au catalogue de l'exposition *Émile Bernard*, Paris, Hôtel Charpentier, 26 mai-13 juin 1926, p. 1, parle de l'« apparition inattendue » du *Cycle humain* au Salon des Tuileries de 1925. Or, le catalogue de ce Salon ne comporte aucune mention d'œuvres de Bernard.

18 Voir McW 2012, p. 879, note 1.

19 Voir McW 2012, lettre n° 387 et p. 880, note 10.

20 *AmV*, f° 267.

21 Voir Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Londres, 1989.

22 Arsène Alexandre, « L'art contemporain », *Le Figaro*, 15 novembre 1925.

23 « Esquisse d'un programme néo-classique », *MdF*, 15 janvier 1928, pp. 314-330 ; Rivière 1994, II, pp. 322-331. Il reprochait aussi curieusement aux peuples du Nord de trop parler sur les arts : « *Ils en raisonnent beaucoup, mais ne les sentent que fort peu.* »

24 *Ibidem*.

25 Peu de temps avant, Bernard avait plus ou moins commis un parricide artistique en dénonçant « L'erreur de Cézanne », *MdF*, 1er mai 1926, pp. 513-528, in Rivière 1994, II, pp. 310-320.

26 *Op. cit.*, p. 7.

27 *AmV*, f° 267.

28 Lettre de Bernard à Andries Bonger, Venise, 5 juillet 1926, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 133. Bernard fait probablement référence à *Sous-Bois*, juillet 1889, F 746, Amsterdam, Van Gogh Museum. C'était le tableau préféré de Jo van Gogh ; il ne fut jamais mis en vente.

29 Voir *Donation Paul Jamot*, Paris, musée de l'Orangerie, avril-mai 1941, p. 40, n° 83. L'œuvre est aujourd'hui considérée comme une copie d'après le Poussin conservé à la National Gallery de Londres. Voir vente Christies's Londres, 22 juillet 1910, lot 71 ; Otto Grautoff, *Nicolas Poussin, Sein Werke und Sein Leben*, Munich/Leipzig, Georg Müller, 1914, II, p. 140, n° 84, repr., où il est fait mention de Bernard en collectionneur et Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin, a Critical Catalogue*, Londres, Phaidon, 1966, p. 97, n° 136-4.

30 *AmV*, f°s 268, 269.

31 Voir cat. exp. *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2006, pp. 326-327, n° 5 avec références aux archives Vollard ; Morane 2000, pp. 102-103, n° 100.

32 *AmV*, f° 269.

33 Voir cat. exp. Mannheim/Amsterdam, pp. 329-330, n° 157 ; cat. exp. *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2006, p. 327, n° 6, qui donne des précisions et des références aux archives Vollard ; Morane 2000, pp. 104-105, n° 101.

34 *AmV*, f° 269.

35 Louis Barthou, *Victor Hugo, Carnets et dessins inédits*, Paris, 1918.

36 *AmV*, f° 272.

37 P. Mornand, *Six artistes du livre – Bernard Naudin, Émile Bernard, Louis Jou, Jean Dulac, Pierre Gandon, A.-E. Marty*, Paris, 1940.

38 « *Toutes les tapisseries sont faites au point inventé par M. Bernard*
Laine, *Ève*
22/44 100 fr.
Soie, *Annonciation*
46/54 300 fr.
Simili, *Fleurs stylisées*
48/54 400 fr.
Laine, *Fleurs décoratives*
70/90 1 000 fr.
Laine, *Femmes puisant de l'eau au bord du Nil*
120/120 3 000 fr.
Laine, *Panneau fleurs et feuillages*
96/100 1 500 fr.
fr. 6 300. »
Lettre d'Andrée Fort à Bonger, c. août 1927, coll. part. Bonger parvint à vendre *Annonciation* (soie), *Fleurs stylisées* (simili), *Femmes puisant de l'eau au bord du Nil* (laine). À une autre de ses amies : *Ève* (laine), *Panneau fleurs et feuillages* (laine). Mais ne put vendre : *Fleurs décoratives* (laine). Il envoya cependant 6 300 francs ; voir lettre de Bonger à Andrée Fort, Amsterdam, 21 août 1927, coll. part. Émile fut reconnaissant à Bonger de s'être occupé lui-même des « *tapisseries de Madame Bernard* […] *avec cette chaleur d'amitié* », lettre de Bernard à Bonger, Paris, 25 septembre 1927, Amsterdam, RPK-Bonger, n° 136.

39 Luthi (pp. 224, 226) date différemment ces deux natures mortes, supposant par conséquent que l'arrangement est resté le même pendant longtemps. Une autre nature morte comportant la même cafetière, datée « 32 » (L 1380), fournit peut-être un indice plus fiable.

40 Lettres de Bernard à Madame Duchateau, Paris, 23 juillet et 3 août 1930, coll. part. Ses essais ne furent sans doute pas concluants puisque les peintures murales étaient encore recouvertes de papier peint dans les années 1970.

41 Auriant, *op. cit.*, pp. 82-84.
Sous les trois grandes fresques, « Bernard calligraphia des légendes […]. La fresque de gauche (côté de l'évangile) porte l'inscription : "Rociantour et les envoyés d'Aleth implorent de Childebert le corps de saint Malo. Émile Bernard". […] Sous la fresque du milieu, on lit : "A l'épreuve proposée par le roi, la tête et la main de saint Malo se séparent de son corps. Émile Bernard pinxit per Deum". […] Sous la fresque de droite est écrit : "Félix qui a reçu les reliques dans sa maison est miraculeusement guéri en ce lieu même. Émile Bernard. 1933" ». Voir Fernand Dauce, *Saint-Malo-de-Phily et les fresques d'Émile Bernard*, extrait des *Annales de Bretagne*, LXIX, année 1962, fasc. 1, Rennes, Imprimeries réunies, 1962, pp. 166-167.

42 Lettre de Bernard à Charles Chassé, 22 septembre 1932, musée de Pont-Aven.

43 Extrait d'une lettre de Bernard à Antoine de La Rochefoucauld [?], Paris, 10 août 1936, coll. part.

44 Lettre de Bernard à Édouard Gauthier, Paris, 19 août 1936, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 13033, f° 10 ; McW 2012, n° 409.

45 Lettre de Bernard à Charles Chassé, 25 juin 1939, musée de Pont-Aven.

46 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Pont-Aven, 30 août 1939, musée de Pont-Aven ; McW 2012, n° 417.

47 Lettre de Bernard à Madame Duchateau, Pont-Aven, 5 juin 1940, coll. part.

48 Lettre de Bernard à son fils Michel-Ange, Pont-Aven, 29 mai 1940, BCMN Ms. 374 (5.1), f° 202 ; McW 2012, n° 421.

49 Auriant, *op. cit.*, p. 90.

50 Lettre de Bernard à Maurice Denis, Paris, 21 octobre 1939, BCMN Ms. 374 (4.3), f° 2.

51 Lettre de Bernard à Maurice Denis, Paris, 30 août 1940, Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, Ms. 12728 ; McW 2012, n° 424.

52 Lettre de Bernard à Philippe Pétain, Paris, 5 août 1940, Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, Ms. 680 ; McW 2012, n° 423.

53 *Ibidem*, note 51. Le destinataire en était Émile Mireaux, récemment nommé ministre de l'Instruction publique par Pierre Laval.

54 Lettre de Maurice Denis à Bernard, Saint-Germain-en-Laye, vendredi 29 N [novembre 1940], BCMN Ms. 374 (4.3), f° 4.

55 Lettre de Bernard à Maurice Denis, Paris, 7 avril 1941, Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, Ms. 12726 ; McW 2012, n° 428.

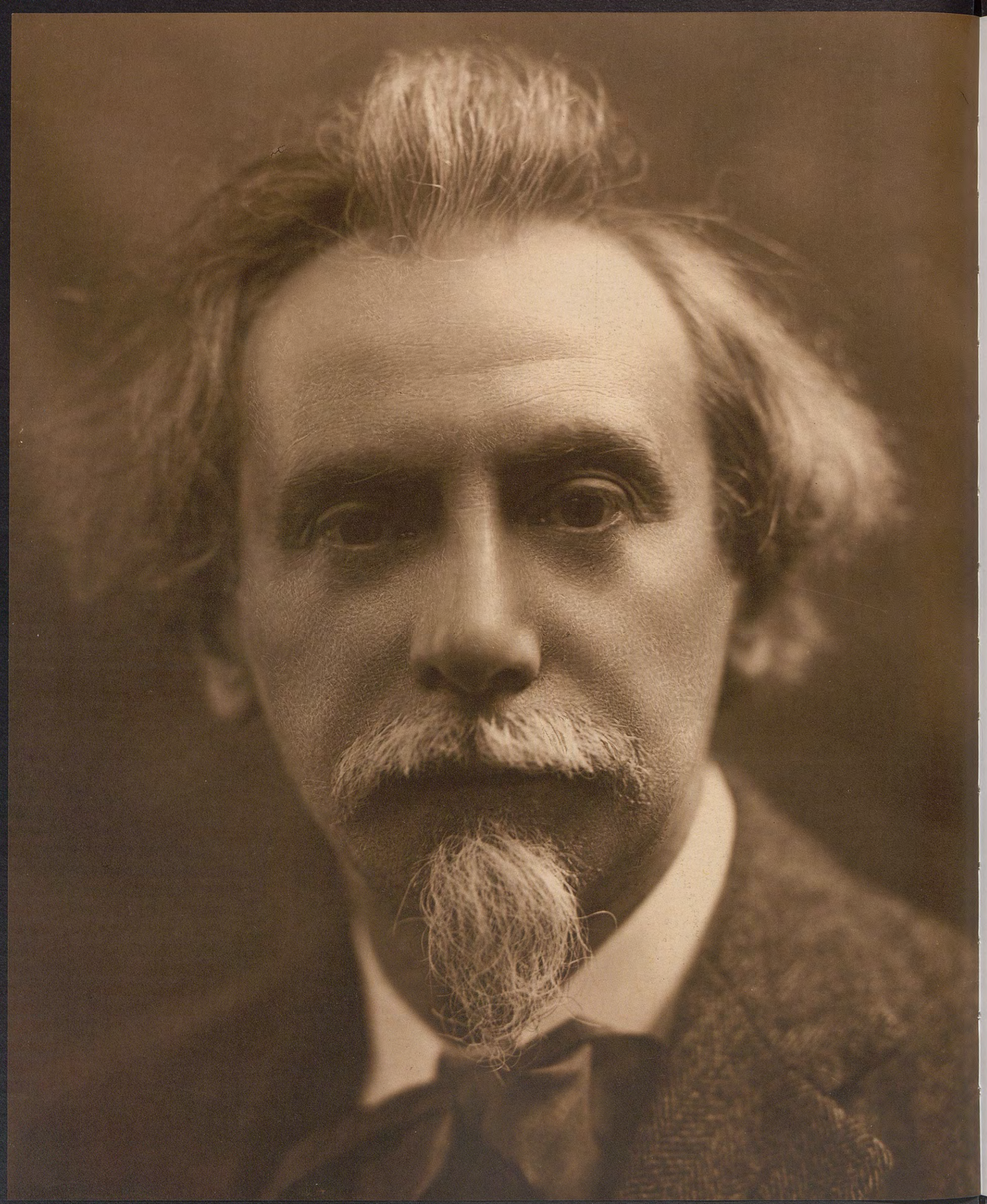
56 Auriant, *op. cit.*, p. 91.

57 Coll. part.

58 Paul Fort et Béatrice Altarriba Recchi, c. 1955.

59 Jean-Marc Campagne, « Émile Bernard », *Les Nouveaux Temps*, 29 avril 1941.

60 Lettre de Bernard à Andrée Fort, Paris, 31 décembre 1934, coll. part. ; McW 2012, n° 408.



Portrait photographique d'Émile Bernard,
Venise, 1924, Studio Giacomelli.
Collection privée.

Épilogue

L'énergie et la passion avec lesquelles Bernard a défendu ses convictions – même si l'on ne partage pas ses idées – ne peuvent susciter qu'admiration. Tous ses talents et l'ampleur extraordinaire de son œuvre auraient dû lui assurer une place prestigieuse dans l'histoire de l'art, ou, pour le moins, lui accorder une reconnaissance plus digne que celle d'être relégué au simple rang de curiosité. Son destin propre et les vicissitudes rencontrées par son art nous obligent à reconsidérer les mécanismes qui ont dicté la première histoire de l'art moderne.

L'expérimentateur jeune et audacieux qu'il fut était dans une position idéale pour juger les effets néfastes de ce qu'il appelait « la fausse originalité ». Des années plus tard, son appel à réétudier les sources de l'art occidental, à une période où la plupart des artistes modernes les remettaient en cause, ne pouvait que compliquer sa vie et sa carrière.

Pourtant, au début du XXe siècle, sa vision d'un art fondé sur des valeurs classiques fut partagée en son temps par plus d'artistes, auteurs, critiques et conservateurs que l'histoire de l'art veut bien le laisser croire. En réclamant des valeurs progressistes, politiques et même morales comme attribut nécessaire à l'art moderne, il avait été facile de rejeter les efforts de Bernard et de le taxer de « réactionnaire » ou d'« arrière-garde ».

Bernard enrageait souvent contre un « système économique mercantile » qui dictait ses lois et désignait l'art qui devait être commercialisé au profit d'un autre. Ce mécanisme que Bernard a dénoncé alors prédomine toujours aujourd'hui, dans l'art contemporain notamment, et des artistes aussi intelligents qu'Andy Warhol ou Damien Hirst l'ont parfaitement intégré dans leur art.

Les valeurs classiques que Bernard a essayé de sauver pour l'art moderne resteront comme un point de repère. Le post-modernisme nous a fait comprendre que l'art est tout à fait possible sans être prisonnier du progrès inévitable. Nous avons compris que les valeurs classiques, adaptées aux nouvelles circonstances historiques, sont capables de reconquérir leurs positions de force créatrice dans notre culture.

Dans le courant de l'année 2014, un événement d'importance se produira pour Émile Bernard et pour l'histoire de l'art en général : une exposition monographique de son œuvre sera présentée au musée de l'Orangerie à Paris. Cette première grande manifestation en France viendra, tout comme cette monographie, rétablir cet immense artiste à la place qui est la sienne.

Les mots que Paul Jamot, conservateur au musée du Louvre, écrivit en 1912, lors de la croisade engagée par Bernard pour la défense des valeurs classiques, n'ont rien perdu de leur actualité : « Le jour viendra sans doute où le public et la critique, fatigués à la fois des systèmes et des ébauches, sentiront de nouveau le besoin d'un art fondé sur la nature et sur la tradition […]. Ce jour-là, rien ne les empêchera plus d'admirer chez M. Émile Bernard, à côté d'une exécution savante et souple, la réunion des facultés supérieures qui font l'artiste complet, c'est-à-dire le privilège d'inventer des types et des expressions, l'imagination poétique, le don de la composition et du style[1]. »

Jamot condamne l'idée d'originalité exagérée dans l'art moderne et présente Bernard comme un « avertissement » à l'artiste du siècle nouveau : « Peut-être faut-il qu'au début de chaque siècle un artiste de haute intelligence et de métier consommé ramène avec une volonté intransigeante vers les modèles de la perfection ceux d'entre nous qui furent égarés par les exagérations du sens individuel[2]. »

Bernard a compliqué sa position en ayant été un artiste d'avant-garde dans ses jeunes années, peut-être même le plus audacieux. Puis, son changement d'orientation au cours des années 1890, en prenant la défense de la grande tradition, en a fait un parfait bouc émissaire facile dans l'histoire du salut de l'art moderne : un artiste déchu.

Seul un artiste de la stature de Maurice Denis était capable de reconnaître la valeur de sa recherche, en

dépit de leur rivalité durant les premières années de 1890. Lorsque Denis, qui avait réalisé ses propres investigations sur les valeurs classiques pendant plusieurs décennies, accrocha ses toiles à la Biennale de Venise en 1922, à côté de la salle dans laquelle Bernard installait ses grandes peintures ; il a vu en Bernard un « Vénitien de cœur et de technique, confesseur ardent de la foi classique à qui Paris est injuste ». Il avait apprécié ses « œuvres savantes » et, en quelque sorte, redécouvert le cofondateur du symbolisme de Pont-Aven, comme un « expert dans l'art de peindre, rompu à toutes les recherches du style, docile aux leçons de perfection des anciens maîtres[3] ».

L'idéalisme à toute épreuve de Bernard a pu l'éloigner des sensibilités modernes, mais il a eu le courage d'être impopulaire. Ses écrits et sa peinture sont empreints de sérieux car lui-même se consacrait corps et âme à la mission qu'il croyait la sienne, et il était préparé à en souffrir.

Dans certaines de ses dernières œuvres les plus réussies, réalisées avec maîtrise selon les techniques traditionnelles, les valeurs classiques ont inspiré Bernard jusqu'à devenir une création intense et personnelle. Si cette idée n'était pas contraire à sa pensée même, on pourrait conclure qu'il avait le tort d'être en avance sur son temps. Bernard écrira cette phrase, devise de sa revue *La Rénovation esthétique* : « IL N'Y A NI ART ANCIEN NI ART MODERNE, IL Y A L'ART, C'EST-À-DIRE LA MANIFESTATION DE L'IDÉAL ÉTERNEL. »

1 Paul Jamot, « Artistes contemporains. Émile Bernard », *GBA*, novembre 1912, pp. 341-365.
2 *Ibidem*.
3 Voir McW 2012, p. 879, note 1.

La Cartomancienne,
ou ***Portrait de Mimi***
1931
(détail ill. 276)

Pare-feu de cheminée
1892
(détail ill. 113)

Crédits photographiques

Les reproductions sans mention de crédit photographique proviennent des archives du Wildenstein Institute à Paris ou de collectionneurs qui ont souhaité garder l'anonymat.

En gras figurent les numéros des illustrations (œuvres d'Émile Bernard) ; en maigre les numéros des figures de comparaison.

© 2007 Van Gogh Museum, Amsterdam : **89**, 24, 38, 39

© 2012. Digital Image Museum Associates / LACMA / Art Resource NY / Scala, Florence : **163**

© 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence : **40**

© 2013 Bridgeman Art Library : **61**, 11, 12, 19, 25, 26, 36, 42, 44, 47, 49, 82, 83, 84, 104

© CAMARD&Associés : **87**

© FineArtImages / Leemage : 86

© Photo Josse / Leemage : 81

© Photo Raymond Hejdström, Gotlands Museum : **255, 257, 258, 260**

Archivio Fotografico Fondazione Musei Civici di Venezia : **267, 268, 269, 270**

Artists Right Society (ARS), New York / ADAGP Paris : **45, 104**

Artothek / LA COLLECTION : 29

Bibliothèque nationale de France, Paris : 77

BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Hans Peter Kluth : 75

BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / images BStGS : 31

Christie's Londres : **121**

Christie's Paris : **18, 23**

Chrysler Museum of Art, Norfolk, VA ; Gift of Walter P. Chrysler, Jr. : 55

Collection of The Art Museum at the University of Kentucky ; purchase : The University of Kentucky Annual Giving Fund, the Herman Lee and Nell Stuart Donovan Memorial Endowment, and funds provided by Mrs. Caddis Morriss and Loraine Windland 1979.20 : **111**

Collection of the Saint Mary's College Museum of Art. Gift of Earl F. and Helen W. Callan : **207**

Collection particulière - Bergamo (Italie) : **256, 259, 261**

Collection Tufts University, Meford, MA ; image courtesy the tufts University Art Gallery : **21**

Dallas, Dallas Museum of Art : **118**

Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Wellesley, MA : **100**

Edimbourg, National Gallery of Scotland : 35

Galerie Malingue, Paris : **47, 50, 106**

Hiroshima Museum of Art : 33

Indianapolis Museum of Art, Gift of Samuel Josefowitz in tribute to Bret Waller and Ellen Lee : **78**

INHA, Dist. RMN-Grand Palais / image INHA : **77, 88, 91, 221, 222**

INHA, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola : **211**

Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick : **14, 15**

Jörg Müller, Aarau : 31

Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen, Foto Karen Blindow : **1, 2**

Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen, Foto Lars Lohrisch : **46**

Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler : **41**

Luisa Ricciarini / Leemage : 43

Lyon MBA-Photo G. Dufrene : 41

Montevideo, Museo de Bellas Artes : **34**

Musée Calvet Avignon : **275**

Musée départemental Maurice Denis « Le Prieuré », Saint-Germain-en-Laye : **27, 122,** 90

Musée des beaux-arts de Brest métropole océane : **28, 56, 75, 97**

Musée des beaux-arts de Quimper, France : **10, 24, 132**

Musée des beaux-arts de Pont-Aven : **142, 236,** 66

Musée du Vatican, Rome : **253**

Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Tarn, France : **66**, 9

Museo de Bellas Artes, Séville : 63

Museo del Prado, Madrid : 64

Museum Für Kunst und Gewerbe Hamburg : **108**

Norton Simon Art Foundation, Gift of Jennifer Jones Simon : **43, 177**

Photo STC, Mairie de Toulouse : 6

Photo © Christie's Images / The Bridgeman Art Library : **237**

Photo © Lefevre Fine Art Ltd., London / The Bridgeman Art Library : 28, 27

Photograph © 2013, Museum of Fine Arts, Boston : **38**

Photography © The Art Institute of Chicago : **70**

Rijksmuseum Amsterdam : **151, 216**

RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot : 92

RMN-Grand Palais / Christian Jean : **179**

RMN-Grand-Palais / Daniel Arnaudet : **137, 175**

RMN-Grand Palais / Jacques Quecq d'Henripret : **166**

RMN-Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi : **62**, 15

RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean : **79**

RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Droits réservés : 53

RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski : **36, 64, 73, 95, 96, 119, 165**, 30, 46, 54, 76, 91

RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojéda / Thierry Le Mage : **185**, 70

RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Thierry Le Mage : **215**

RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Thierry Ollivier : **231**

RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot : 93

Sotheby's Londres : **9**

Studio Monique Bernaz, Genève : **20**

Tate Gallery, Londres : 8

The Baltimore Museum of Art : Gift of Frederick H. Gottlieb, BMA 1928.6.1 : 23

The Israel Museum, Jerusalem by Max Richardson : **110**

The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA : 37

The Royal Collection © 2011 her Majesty Queen Elizabeth II / The Bridgeman Art Library : 101

Toledo Museum of Art, Toledo : 94

Van Gogh Museum, Amsterdam : **25, 84, 200, 218**, 13, 14, 58

Van Gogh Museum, Amsterdam (donation of Elin and Bengt Ekström) : **239**

Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation) : **13, 37, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 58, 68, 69, 219**, 21, 40

Van Gogh Museum, Amsterdam (State of the Netherlands) : **65, 82, 113, 123, 124, 125, 139, 141b, 143, 195, 217b, 220**, 105

Västerås konstmuseum, Suède : **94**

VG Bild-Kunst, Bonn 2011 : **145**

Washington National Gallery of Art, Chester Dale Collection : 65

Direction éditoriale : Marie-Christine Maufus et Geneviève Rudolf
Assistante d'édition : Pauline Carlier
Conception graphique et mise en page : Atelier Rosier
Préparation de copie et relecture : Brigitte de la Broise
Collecte de l'iconographie : Céline Cordier
Fabrication : Luc Martin
Photogravure : IGS-CP, L'Isle-d'Espagnac
Impression et façonnage : EBS, Vérone

Achevé d'imprimer en Italie en août 2013

Émile
Bernard
Bibliographie
Expositions
Titres des œuvres
d'Émile Bernard
citées et reproduites
Index des noms
de lieux et de personnes
Pseudonymes

À l'heure qu'il est, 1918, j'ai cinquante ans,
j'ai produit environ deux mille tableaux,
vingt livres, romans, critique, philosophie
dont quelques-uns seulement sont édités,
près de mille gravures sur bois et eaux-fortes,
plus de cent mille vers, plus de trois mille dessins ;
j'ai en outre innové dans le meuble et la tapisserie.
J'ai fait connaître Cézanne et Vincent van Gogh.
J'ai dirigé plusieurs revues d'art. J'ai parcouru
dix nations, visité plus de cent musées,
lu un grand nombre d'ouvrages et presque
tous les chefs-d'œuvre. Je n'ai rien épargné pour
connaître et faire aimer et défendre le Beau.

Émile Bernard

Ces quelques lignes résument parfaitement la carrière d'Émile Bernard, dont l'œuvre peint reste encore aujourd'hui largement méconnu. Cet esprit curieux et profondément religieux s'impose pourtant comme un des théoriciens du cloisonnisme et du synthétisme, à l'origine du symbolisme pictural. À travers cette première monographie, l'historien d'art néerlandais Fred Leeman, avec la participation des descendants de l'artiste, retrace son parcours complexe et analyse ses œuvres les plus significatives, comme *Madeleine au Bois d'Amour*, *Bretonnes dans la prairie* ou *Le Pardon*, ou encore l'*Autoportrait symbolique* dit *Vision*, la *Vision d'Égypte* et le *Cycle humain*. Des lettres et textes inédits d'Émile Bernard ainsi que des documents provenant des archives familiales viennent étayer cette étude.

44.9117.1
ISBN : 978-2-85088-571-6
9 782850 885716